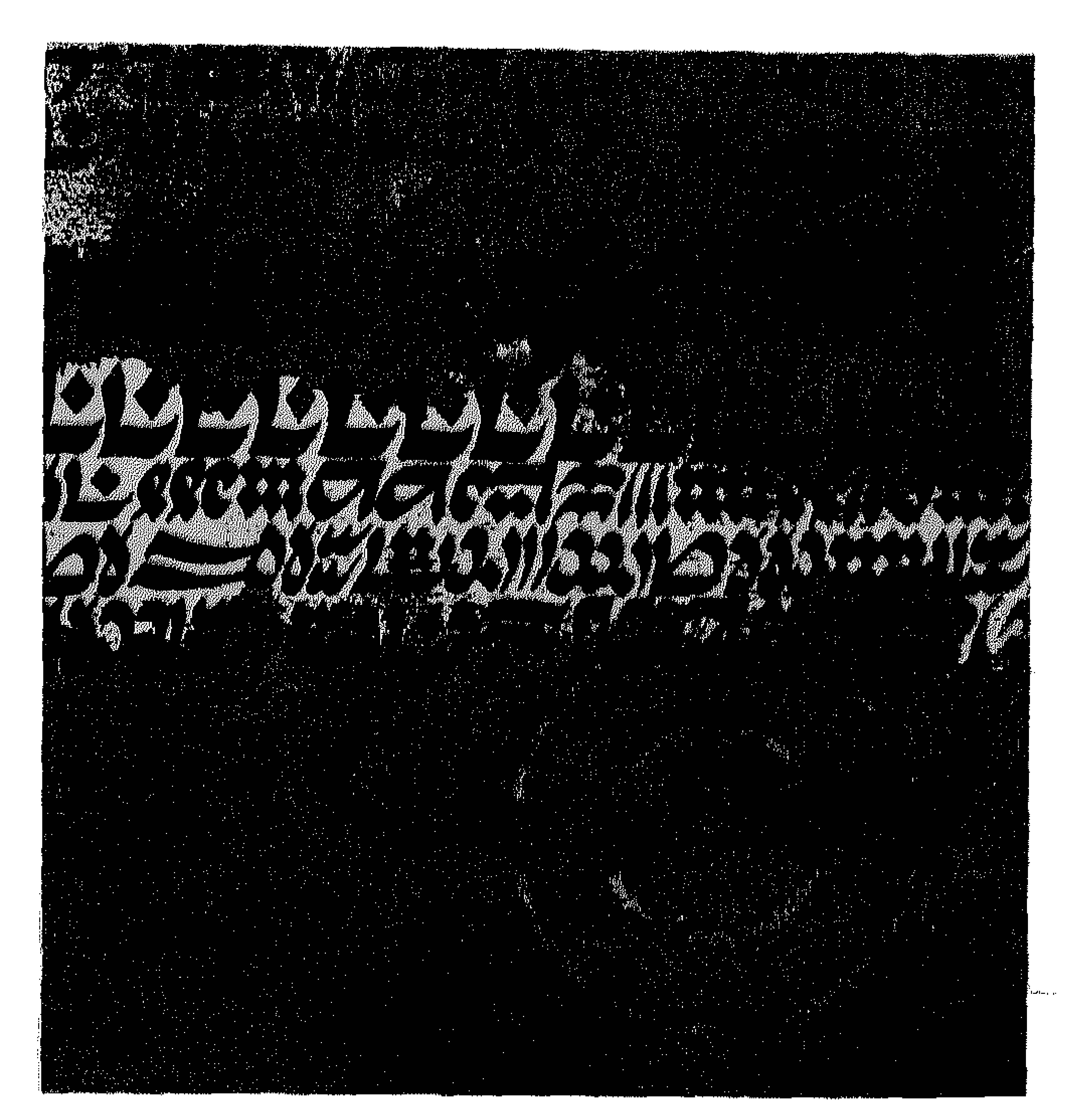
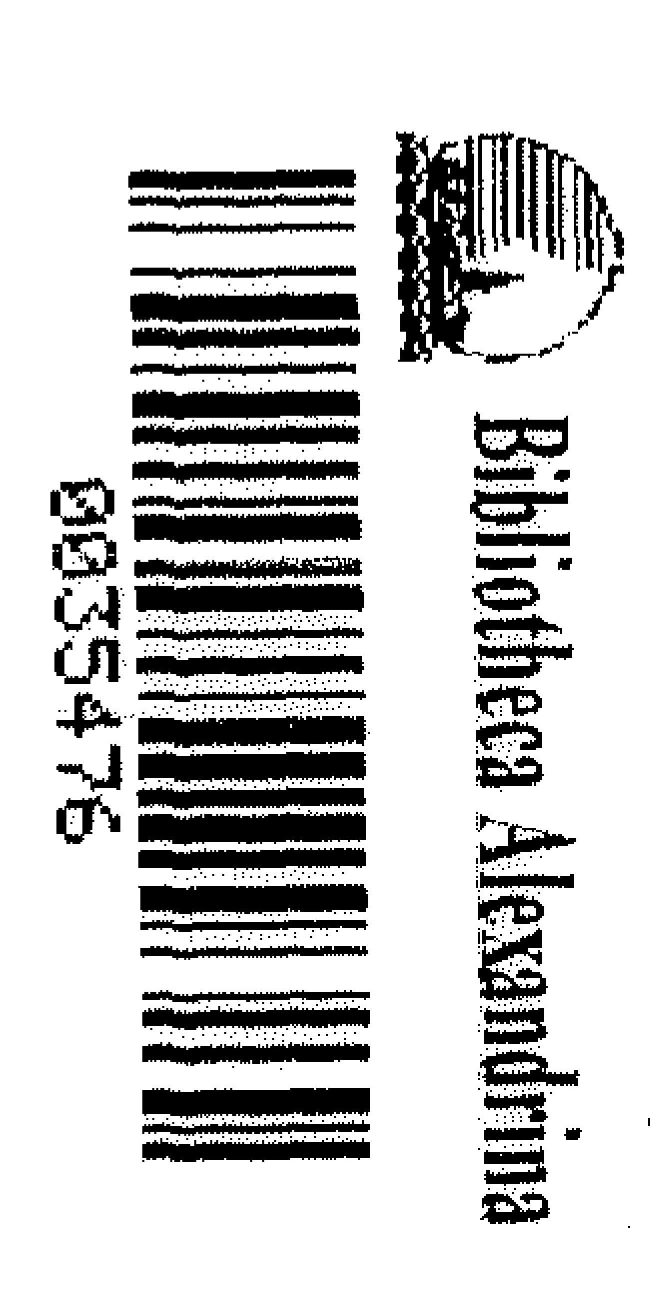
مدخل لدراسة

النص والسلطة

عمر أوكان





أفريقيا الشرق

مدخل لدراسة النص والسلطة



عمر أوكان

أفريقيا الشرق

© أفريقيا الشرق 1991
حقوق الطبع محفوظة
الطبعة الأولى 1991
رقم الإيداع القانوني : 1991/782

نحن هنا لسنا غير أناس عاديين ليس لهم ما يراهنون به، ويراهنون جميعا، غير بعض الصعوبات المشتركة في تحمل ما يحدث.

أعرف جيدا ويجب الرجوع الى ماهو بديهي : الأسباب التي تجعل رجالا ونساء يحبون جيدا فراق بلدانهم من أن يعيشوا بها، فنحن لا نستطيع فعل شيء لهم فالواقع خارج عن إمكاننا. من إذن فوضنا ؟ لا أحد، وهذا ما يعطينا مشروعيتنا.

في رأيي أنه يجب أن تكون في أذهاننا ثلاثة مبادىء والتي أظنها تقود هذه المبادرة كما هو الشأن بالنسبة لأخريات سبقتها [...]

1 ـ توجد وطنية عالمية لها حقوقها وواجباتها، والتي تلتزم بالوقوف ضد أي تجاوز سلطوي، كيفما كان فاعله وكيفما كان ضحاياه، على كل حال نحن جميعا محكومون وعلى هذا الأساس متضامنون.

2 ـ لأنهم يزعمون الاعتناء بسعادة المجتمعات، ينتحل الحكام حقـوق المـرور عن طريق حسـابـات منفعـة، دون اعتبـار للخسـارات وشقـاء البشـر الذي تسببه قراراتهم أو تسمح به إهمالاتهم. إن واجب هذه الوطنية العالمية أن تظهر دوما لعيون وآذان الحكـام شقـاوة البشـر والتي ليس صحيحا أنهم ليسوا مسؤولين عنها. إن شقاء البشر لا يجب أبدا أن يبقى آذانا بكماء للسياسة، عليه أن يؤسس حقا مطلقا، عليه أن يناهض ويواجه أولئك الذين يمسكون بالسلطة.

3 ـ يجب أن نرفض اقتسام العمل الذي يعرض علينا في أغلب الأحيان ؛ على الأفراد أن ينقموا وأن يتكلموا على الحكام أن يفكروا وأن يتحركوا. حقيقة أن الحكام الجيدين يحبون النقمة الـطيبة للمحكومين، شرط أن تبقى غنائية، أظن أنه يجب أن ندرك بأن الحكام هم الذين يتكلمون ولا يمكنهم ولا يريدون غير أن يتكلمـوا، وتظهر التجربة بأننا يمكن ويجب أن نرفض الدور المسرحي للنقمة الخالصة والبسيطة التي يعرضونها علينا [...]

إن إرادة الأفـراد يجب أن تنطوي في واقع حيث الحكام يريدون الاحتفاظ بالاحتكار، هذا الاحتكار الذي يجب نزعه شيئا فشيئا، وكل يوم.

ميشيل فوكو.

I

في معرفة السلطة

الحمل : من يضرب ؟
الذئب : أنا !
الحمل : من أنا هذا ؟
الذئب : أنا طبعا ! من تريد أن يكون غيري !! ؟

إن إعطاء مفهوم للسلطة ربما سيكون أكثر سلطوية، لأنه سيدعي لا محالة أنه القويم والسليم وبذلك سيتضمن (بل ويمارس) قهرا ملحوظا فالتعريف ليس فقط هو تحديد العلاقات بين الدال والمدلول، وإنما هو أيضا فرض المفاهيم على الأشياء. وبناء عليه فهناك من يربط السلطة بالقوة أو الحق أو الجاه... والتي تبقى الجانب الأحادي لعلاقاتها بالحكم والتسيير والتدبير، وباختصار بالسياسي. والهدف من هذا كله هو إخفاء الوجه التعددي للسلطة واختصارها في مكان واحد هو السياسة، وذلك من أجل تكوين صورة خاطئة عند المتلقي تعبر في ذاتها عن حقيقة الخطاب السلطوي الذي هو أساسا «كل خطاب يولد الخطأ لدى من يتلقاه». [1] فماذا لو كانت السلطة مركبة مثل أبي الهول، متعددة مثل الشياطين، متغيرة كالحرباء !! ؟ إنها يمكن أن تعرف نفسها بكونها ذات أسماء عديدة، وتوجد في كل الأمكنة والخطابات من الأسرة الى الدولة، من التابو إلى الليبيدو، من العلم الى الإيديولوجيا، من المستشفى إلى السجن، من العقل الى الجنون، من المدرسة إلى الكنيسة...

---

(1) بارت 1978، ص. 11

* فالسلطة ليست كما طالما آمنا بذلك (أو كما تم إيهامنا بذلك)، موضوعا سياسيا (من ساس بمعنى أمر ونهي) فهناك من يمتلك السلطة وهناك من يفتقدها وينصاع لها.

* وليست السلطة بالتالي موضوعا إيديولوجيا، موضوعا يختفي بين طيات المعرفة ليظهر بأشكال بريئة : أخلاقية، دينية، علمية... وليست قط مرعبة وقمعية. مع الاشارة إلى أن الإيديولوجيا ذاتها تحيل على مفهوم أحادي ويصعب استعماله لثلاثة أسباب :

أولا : لأن الإيديولوجيا هي دائما في حالة تعارض مع شيء اسمه الحقيقة أو العلمية، بينما في إطار هذا الطرح تصبح هذه الحقيقة هي الأخرى موضع تساؤل ودراسة لأنها إيديولوجيا.

ثانيا : لأن هذا المصطلح يحيل ضرورة إلى شيء بمثابة الذات : البرجوازية، الطبقة الحاكمة... بينما توجد السلطة حتى لدى الطبقات السفلى أو «الكادحة».

ثالثا : لأن الايديولوجيا في موقع ثانوي بالنسبة إلى شيء يتعين أنه بنية تحتية أو محدد اقتصادي، بينما توجد السلطة على مستوى كلا البنيتين : التحتية والفوقية، السطحية والعميقة (2)

(2) انظر فوكو 1984، ص. 73

* وليست السلطة كذلك موضوعا اجتماعيا حيث تتعدد في هذا الفضاء الواسع، متجسدة في الطبقات والعائلات، في مائدة الطعام وآدابها، في الموضة والاشهار والأخبار، في المجلات والمهرجانات والمعارض والألعاب وكرة القدم، في الثقافة الشعبية والأساطير القديمة، في الوشم والأمثال والخط... بل حتى لدى الحركات التحريرية التي تسعى إلى معارضتها. فالسلطة إجمالا قائمة في كل خطاب نقوم به حتى ولو كان يصدر من موقع خارج السلطة، فهي منغمسة في التاريخ، متجدرة في أعماقه «قم بثورة من أجل القضاء عليها لتبعث سريعا وتنمو في الحالة الجديدة للأشياء»، [3] بل ربما أن التاريخ ليس إلا السلطة ذاتها وقد تحولت بفعل التطور الى خطاب يدعي العلمية والبراءة، ولذلك كان يمارس مرجعا إرهابيا وقسريا مما جعل اللسانيات مع سوسور وعلم الأدب مع جاكسون والبنيوية مع فوكو، كلها محاولات لابعاد التاريخ أو القضاء على أسطورته. الأول بإعطاء الأهمية والأولوية للمحور السانكروني على المحور الدياكروني، والثاني في ضرب تصورات تاريخ الأدب البوليسية للدعوة إلى دراسة داخلية للأدب تهتم فقط بالأدبية (ما يجعل من نص ما أدبا)، والأخير في وضع الوثيقة موضع تساؤل والقول بالانفصال في التاريخ، ويمكن أن نضيف أيضا محاولة بارت والتي تعتمد «سيميولوجيا اللذة» أو «سيميولوجيا الذات» أو «سيميولوجيا

---

(3) بارت 1978، ص : 11

الإنكار» كمحاولة للهروب من السلطة بشتى أشكالها، والتي هي «جـرثومة تخترق المجتمع وترتبط بتاريخ البشرية في مجموعة، وليس تاريخها السياسي فقط». (4)

إن السلطة بعـد أن كان الحـديث لا يتم عنهـا إلا لماما وبواسطة طرق رمزية (ملتوية) ـ مثل جعل الخطاب على لسان الحيوانات، أو باستعمال الصور البلاغية (الطباق، الكناية...)، والتي رغم هذه الحيل المتعددة لا تسلم من نهايات مأساوية تمثل قوة اقتصادية (العنف في جوهره قوة اقتصادية) ـ أصبح اليوم يتحدث عنها على أساس هذا التعدد الحضوري في كل خطاب، ولا يتعلق الأمـر بنـوع من المـوضة الثقافية، وإنما يرجع الى القـطائع الابستمولوجية التي أفرزت في مجال العلوم المختلفة، والتي انتهت إلى الاعـلاء من مفهوم البنية، هذا المفهوم الذي ساعد على دراسة الخطاب داخليا من خلال علاقاته الحضورية والغيابية. كما أن زيف الثورات هو الآخر بلور لدى الباحثين الرغبة في الخروج عن المؤسسة والتي ولدت معها استجابات لمثل هذه المتطلبات الملحة تمثلت في الكوليج دو فرانس حيث إن أكثر الدروس التي ألقيت فيه كانت حول (أو ضد) السلطة مثل «نظام الخـطاب» لفـوكـو سنة 1971، و«درس» لبارت سنة 1977، و«درس حول الدرس» لبورديو سنة 1982.

---

(4) ص : 12

ويحاول موضوعنا في هذا الكتاب الهروب، قدر المستطاع، من تناول السلطة كجوهر وذلك لأن السلطة هي شكل أولا وأخيرا، وثانيا لأن الموضوع في هذه الحالة سينصب في مجال سياسي محض (يطرح صراعا ويعلن حربا ويضفي رغبة في امتلاك (بل وممارسة) السلطة، فلا يعنينا في شيء السؤال حول «من يحكم ؟» وإنما الذي يعنينا هو «كيف يحكم ؟». أي فضح الآليات التي تختفي وراءها السلطة وتحاول بواسطتها الاستحواذ على النص باعتباره الخطاب الأكثر رواجا والأقل التزامية، وذلك قصد استغلاله وتوجيهه، أو قصد التخفيف من حدته، أو محاولة تغييبه (لأنه موضوع الرغبة وأداة السلطة). ومعنى هذا أننا لا نتناول السلطة كموضوع سياسي أو اجتماعي أو حتى تاريخي وإنما نتناولها (ويجب أن تتناول) كموضوع سيميولوجي، لغوي، وذلك من أجل التقليل من اللبس والخطإ الذي يقع عندما نتناولها كموضوع إيديولوجي. وإلى مثل هذا أشار فوكو لدى حديثه عن السلطة بقوله «إن الاحتجاز الطب ـ عقلي، والتعويذ الذهني للأفراد، والمؤسسات الجنائية تبقى ذات أهمية محدودة إذا ما بحثنا عن مدلولها الاقتصادي، وبالمقابل فإنها تصبح أساسية إذا ما نظرنا إليها من خلال الأداء العام لآليات السلطة. إننا عندما نطرح مسألة السلطة ونختزلها إلى المستوى الاقتصادي، ولنظام المصالح فإننا نتجه إلى التقليل من قيمة هذه المشاكل» [5].

(5) فوكو 1984، ص : 73

آلن غولد شليغر : سياسة الخطاب وخطاب السياسة

«يستلزم الخطاب السياسي بنية هدمية لفهم معناه، ومن ثم وحدها قمة الهرم تحصل على المعنى الحقيقي والكامل، ولا تحصل القاعدة سوى على انعكاس باهت له، وهكذا لا يبقى أمام الجماهير سوى ان تقبل بالعلامة المحدودة التي تصلها».
آلن غولد شليغر : «نحو سيمياء الخطاب السلطوي»

يميز آلن غولد شليغر بين نوعين من الخطابات :

الخطاب الأول : ويطلق عليه «خطاب الكلمات» وهو يتجلى بوضوح في عملية التواصل اللسانية، فلكي تتم هذه العملية على الوجه الأكمل والجيد لابد أن تتوفر فيها مجموعة من المواصفات والقواعد :

- كأن يتكلم المرسل والمرسل إليه نفس اللسان.
- أن يمتلك المرسل والمرسل إليه نفس النسق.
- أن تكون الرسالة واضحة لا لبس فيها لأن الوظيفة إبلاغية، إفهامية.

ولهذا على الشكل في هذه الحالة «أن يعبر عن موضوع يتحكم فيه المرسل تحكما معقولا، ويفهمه المرسل إليه فهما احتماليا على الاقل»، [6] حتى تتحقق وظيفة التواصل والتي تكمن في التأثير على الغير.

(6) غولد شليغر 1987، ص. 135

الخطاب الثاني : وهو «خطاب البنية»، حيث لا يشكل الوضوح الهدف الأساسي للخطاب، بل على العكس يسعى إلى تعتيم وتضبيب الرسالة عن طريق خلق الصيغ اللغوية المضادة والملتبسة من أجل قطع الطريق على كل جدل عقلي أو معارضة منطقية، وذلك لأن هدفه الرئيسي ليس الاقناع والمجادلة وإنما الانصياع والخضوع والطاعة العمياء لصالح المتكلم، فخطاب السلطة شامل ونهائي ولا يحتاج الى تعليق، فكلما «تقلصت قيمة الرسالة الدلالية إلا وزادت قدرتها على الاقناع»، [7] ولذلك كانت السلطة مؤسسة على السكوت لا على الحوار.

ويتمثل غولد شليغر لهذا النوع من الخطابات بمقتطفات من الخطاب السياسي ـ السلطوي حيث يعرف السياسة بمعناها الواسع «والتي يكون هدفها الشمولي هو توجيه حياة المرسل إليه وسلوكه الاجتماعي، ووضعه تحت تأثير المرسل وسلطته» [8]، كما يتجلى ذلك في النحو والبلاغة.

ـ إن أحسن مثال نحوي جسب غولد شليغر والذي يمثل هذا النوع من الخطابات هو صيغة الأمر المنحدرة من أعلى إلى أسفل (والتي لا تعرف صيغة تصاعدية)، وذلك إشارة إلى وضع سلطوي مباشر، وتعبيرا عن معرفة كلية، وتجسيدا لعلاقة

(7) ص. 136

(8) ص. 135

جتماعية متميزة (متفوقة) لا تلطف منها الصيغ المهذبة (من ضلك ؟ هل يمكنك ؟ هل باستطاعتك...؟) : والتي تتطلب جوابا واحدا لا غير، وهو تنفيذ الأمر المطلوب على جناح لسرعة دون أن يبذل المتكلم أي جهد أو طاقة تذكر. وتعبر ظيفة الأمر في قالبها الدلالي Indicatif عن واقع لا يرتقي الشك إليه بتاتا، ذلك أن المتكلم يطرح نفسه كرسام للحاضر والمستقبل معا.

- كما تقدم البلاغة نفسها (وفي صورتها التمويهية) كأداة للمحاججة (أن تجيب فلا تبطيء، وتصيب فلا تخطيء)، بينما هي في الحقيقة وسيلة للاضطهاد ومراقبة أفعال (وأقوال وأفكار) الناس، حيث لا يملك أي أحد الحق في الكلام إلا بعد تصفية تخدم وتضمن مصالح الفئتين : الفئة المسيطرة والفئة المتحدثة، وكل تمرد يكون ثمنه الطرد من وسائل السلطة، وهذا يلتقي مع فهم بارت ذاته للبلاغة فهي إلى جانب كونها تقنية، تعليقا، علما، خلقا، ممارسة لعبية، فهي أيضا وبالأساس ممارسة اجتماعية، قدرة امتيازية تكتسب بالمال وليس مجانيا، وهي تساعد الطبقات السائدة على مراقبة قواعد الاختيار وفرض قواعد الاضطرار (المعيار) من أجل تأمين ملكية الكلام [9].

إن خطاب السلطة كما يوضح غولد شليغر هو خطاب العنف والصراع بين الخطابات الموجودة (وهو ما يسميه بورديو بالعنف الرمزي)، فالخطاب المسيحي يقوم بمواجهة الخطاب

---

(9) انظر بارت 1985، ص : 87.

اليهـودي، والخـطاب الشيوعي يواجـه المبـادىء الـرأسمالية، والخطاب الجمهوري يواجه الخطاب الملكي، ولا أحد يستطيع التحـدث عن أحـدهما بدراية وإسهاب إلا من داخل النسق (وشهـد شاهـد من أهلها)، إذ أن أي تحديد (أو تعريف) من الخارج مرفوض مسبقا وبشكل قطعي وعنيف «فوحده الشيوعي يستطيع الكلام بشكل صحيح عن ماركس ولينين، وحده المؤمن يستطيع الكلام عن الايمان بإطناب ودراية، وحده النازي يستطيع تحديد شخص آري بشكل مناسب»، [10] ووحده المؤلف يستطيع أن يتحدث عن المعنى الحقيقي للنص الذي قدمه. ولذلك كان لزامـا على القـائـد (الملك، النبي، الداعية، الزعيم، القائد...) باعتبـاره قمة الهرم السلطوي، أن يتكلم لغة موحدة من أجل توحيد الـزمـرة التي يقودها. فالأنظمة جميعا تعتمد على عمل يكـون نقـطة لقاء والتقاء (بداية ونهاية) : كفاحي، الرأسمال، الكتاب الأحمر، الكتاب الأخضر، البروسترويكا...

وعلاقة السلطة بالكلام وثيقة جدا، ولذلك كانت السلطة تسعى دوما إلى حماية الكلمة بشتى الطرق، وفرض السكوت اما بالقمع المادي الذي يكشف عن عجز هذا الخطاب على الاقناع العقلاني، أو عن طريق ابتكار سلسلة من الاردافات الخلفية Oxymoria غير المفهـومة والفارغة دلاليا. والتي تتسم بانعدام

(10) غولد شليغر 1987، ص. 138

الاثبـات الدلالي، من ذلك مصطلحات مثل المحافظ الثوري، الثورات الرجعية، ديكتاتورية البروليتاريا، الحرب هي السلم، الجهل هو القوة... وكلها «علامة واضحة على محاولة مبيتة هدفها تضليل المستمع» [11] وليس تثقيفه، فلا يعقل على وجه الاطلاق إذا كانـت (س = 4) أن تكـون (س + س = 4) و(س – س = 4) أيضا.

ويتضـح مسلسـل اللاإثبات الدلالي أيضا عبر التلاعب اللغـوي بالكلمات، فكلمـة «كلية» في الخـطاب النـازي لها استعمالات عديدة لا تربط بينها قاعدة منطقية تستطيع تفسيرها جميعـا، «فـوحـده القـائد يعرف في نهاية المطاف معنى الكلمة الحقيقي مادام هو خالقها [12]»، وإذا ماتم إبعاد السياق الذي يغشاها انكشف حالا فراغ معانيها أو فراغها من المعنى كليا.

ويبقى السيد في الأخـير دائم الحضـور والمراقبة لتوزيع الكلام وتحديد المواطن الصالح وشكل الديموقراطية... كما يشير إلى ذلك الصولجان حين يمد إلى الخطيب وهو يتناول الكلمة في أشعار هوميروس، أو الراية التي يتحلق حولها الجند في ساحة الوغى، أو الاعترافات الضابطة التي تمارس على الكاثوليكيين، أو العبارات البروتوكولية التي تدبج بها الرسائل الحكومية، أو الصورة الملصقة على الورقة النقدية أو الطابع البريدي... وذلك لأن «حـضـور القـائـد رمـزيا، في كل

(11) ص. 140

(12) ص. 144

مناسبات الحياة يزيد من وزنه [13]» ويجعله أكثر قدرة على السيطرة والاستمرار.

وختاما يرى غولد شليغر أن الصوت الوحيد الذي يستطيع أن يسمعه الخطاب السلطوي هو صوت القوة «وعندما يسمع هذا الصوت في النهاية فإن صوت السلطة يركن الى السكوت [14]».

ولكن يبقى أن نسأل غولد شليغر :
هل حقا يركن صوت السلطة إلى السكوت أم أنه يولد في شكل جديد ؟
وهل السلطة دائما سلبية ؟

---

(13) ص. 147
(14) نفس الصفحة

بيير بورديو : السلطة الرمزية ورمزية السلطة

«السلطة الرمزية، وهي سلطة تابعة، شكل من أشكال السلطات الأخرى خضع للتحويل، أعني للتجاهل والقلب والتبرير».

بيير بورديو *«السلطة الرمزية»*.

«إن كل رأسمال مهما كانت الصورة التي يتخذها يمارس عنفا رمزيا بمجرد أن يعترف به، أي يتجاهل في حقيقته كرأسمال ويفرض كسيادة تستدعي الاعتراف».

بيير بورديو *«الرأسمال الرمزي والطبقات الاجتماعية»*.

تستثمر سوسيولوجيا بورديو في دراستها معارف عديدة كاللسانيات والسيميولوجيا والابستمولوجيا بل حتى البيولوجيا في بعض جوانبها، (*) وذلك من أجل تفكيك الخطاب السلطوي وفهم لعبته الاعتباطية من خلال رأسماله الرمزي وهو ما يسمى عادة امتيازا او سيادة. ومفعوله الطقوسي، آخذة بعين الاعتبار العلاقات القائمة بين خصائص الخطاب وصفات من يلقيه، وسمات المؤسسة التي تسند إليه أمر الالقاء (أي بين الموضوع والمرسل والسياق)، ومخضعة بذلك الآليات المتحكمة في جميع أشكال الفيتيشية (حفلات دينية، أعياد وطنية، فن، علم، منهج...) إلى مشكلات قابلة «لأن تعالج معالجة علمية وبالتالي سياسية [15]»

(*) ليس طبعا في سعيها المستمر لأن تجعل من الفوارق الاجتماعية أمورا طبيعية بردها إلى ثوابت أنتروبولوجية.

(15) بورديو 1982، ص : 5

ويرى بورديو أن المؤسسة في ادعاءاتها البراءة قائمة لتوفر علينا عناء التساؤل، بينما هي في الحقيقة تعمل على فرض حقيقتها حتى ولو كانت جزئية وغير متماسكة، كما لو أنها «حقيقة العلاقات الموضوعية بين مختلف الجماعات» [16]، وذلك لأن حقيقة الصراعات إنما تدور حول الحقيقة. وبناء عليه فالسوسيولوجيا بالنسبة لبورديو «هي العلم الذي يهتم بالمؤسسة ويدرس العلاقات بالمؤسسة [17]»، ويعني المؤسسة من حيث هي المحرك الذي يقوم بتعيين الحدود والنهايات، وتوزيع الوظائف والامتيازات، وتشريع القوانين والعقوبات، أي بالاجمال قيامها بسلطة تحديد المقدس (لا ننسى أن المقدس يستدعي بالضرورة التفكير في المحرم)، فليس المقدس «إلا وليد المجتمع» [18] و«لا وجود للمقدس إلا عند من يشعر به [19]». هكذا تبدو الوظائف الاجتماعية باعتبارها أوهاما اجتماعية في حقيقة الأمر، إذ إن «طقوس المؤسسة هي التي تجعل ممن تعترف له بالدخول في المؤسسة ملكا، أو فارسا، أو قسا، أو أستاذا... فترسم له صورته الاجتماعية، وتشكل المثال الذي ينبغي أن يتركه كشخص معنوي أي كمكلف من طرف جماعة ناطق باسمها... ويدخل في اللعبة والوهم ويلعب اللعبة والوظيفة [20]». وكذلك فالخطاب لكي يعترف به كخطاب قابل للتواجد، ويُعطى مشروعية

---

(16) بورديو 1982، ص : 15

(17) ص : 7

(18) ص : 28

(19) ص : 30

(20) ص. 29

التـداول، ويحقق أهـدافه كخطاب (مؤسسي)، عليه أن يخضع لقواعد تسنها المؤسسة، وتتمثل في :

* ضرورة الصدور عن الشخص المسموح له بإلقائه، أي عن هذا الذي اعترف بأنه أهل لأن ينتج فئة معينة من الخطابات : القس، الامام، الأستاذ، الشاعر، الناقد....

* ضرورة إلقاء الخطاب في مقامه المحدد سلفا، أي أمام المتلقي الشـرعي، إذ لا يمكن أن نلقي قصيدة سريالية أمـام مجلس حكومي، أو قصيدة غزلية أمام حشد من الثوار.

* ضرورة اتخاذ الخطاب للصورة الشرعية والقانونية التي تسمح له بالـرواج، والمتمثلة في خضـوعه للقوانين النحوية والصرفية (المعيارية)، وكذلك خضوعه للآداب المتعارف عليها (الجلوس الخـاضع، عدم رفع الصوت فوق صوت القائد، استعمال صيغة الجمع في مخاطبة المخاطب [أنتم]).

هكذا تخلق المؤسسة أدوات رمزية عديدة تختفي وراءها إذ تقدمها إما كأدوات معرفة، أو أدوات تواصل، وليس أبدا كأدوات سيادة. ويدرس بورديو هذه الأدوات الرمزية من حيث هي بنية تخضع العالم لبنيات تؤدي وظيفتها السياسية من حيث هي أدوات لفرض السيادة وإعطائها صفة المشروعية التي تساهم في ضمان هيمنة طبقة على أخرى ». [21]

---

(21) ص : 55

وتبقى الاشارة إلى أن هذه السلطة الرمزية لا تقوم بعملها إلا إذا اعترف بها كأمر طبيعي وليس كقوة اعتباطية، فهي «لا تحكم ولا تأمر إلا بمساعدة من تحكمهم [22]»، وحينها تصير ذات قوة شبه سحرية لأنها تقدم نفسها «كقدرة على تكوين المعطى عن طريق العبارات اللفظية، ومن حيث هي قدرة على الابانة والإقناع، وإقرار رؤية عن العالم أو تحويلها، ومن ثم قدرة على تحويل التأثير في العالم، وبالتالي تحويل العالم ذاته» [23]

هكذا درس بورديو المؤسسة في طقوسها، وأشكالها، ووظائفها، وأدواتها، بل وحتى أبعادها مؤكدا على التحرر من قيود المؤسسة كشرط ضروري وأساسي لقيام العلم، وغير متناس المكانة المرموقة التي يحتلها الكوليج دو فرانس في هذا المجال بقوله : «إن التحرر إزاء المؤسسة هو الوفاء الوحيد اللائق بمؤسسة حرة كمؤسسة الكوليج دوفرانس التي حرصت دوما على الدفاع عن الحرية إزاء المؤسسات، تلك الحرية التي هي شرط قيام العلم، وعلم المؤسسات على الخصوص» [24].

(22) ص : 67
(23) ص : 60
(24) ص : 32

ميشيل فوكو : أنظمة الخطاب أو الأنظمة والخطاب

«إن ما اكتشفه المثقفون منذ الانتفاضة الأخيرة، (*) هو أن الطبقة الشعبية في غير حاجة إليهم لتتعرف، إنها تعرف جيدا وبوضوح أكثر منهم، وهي تقول ذلك جيدا لولا وجود نظام من السلطة الذي يقيم الحواجز ويمنع ويشل هذا الخطاب وهذه المعرفة. هذه السلطة التي لا تتمثل فقط في الرقابة، بل في تسربها العميق والذريع إلى كل شبكات المجتمع. المثقفون بدورهم هم طرف من هذا النظام السلطوي، إذ إن مجرد كونهم عناصر (وعي) و(خطاب) يجعل منهم طرفا في النظام، ودور المثقف لم يعد في اختيار الموقع «بالأمام» أو «بالجانب» لإعلان الحقيقة البكماء للجميع، إن دورهم بالأحرى في النضال ضد أشكال السلطة حيث توجد كموضوع وكأداة في نظام (الحقيقة) و(المعرفة) و(الوعي) و(الخطاب)».

ميشيل فوكو : *«المثقفون والسلطة».*

لقد آثرنا تأخير فوكو وذلك راجع لعدة اعتبارات :
أولا : لأنه أول من طرح على الخطاب مشكلة السلطة.
ثانيا : لأن أعماله كلها تنصب في هذا المضمار
ثالثا : لأنه ربط طيلة حياته بين النظرية والبراكسيس وظل وفيا لهذا الديالكتيك.

(*) يعني فوكو ثورة مايو 1968

وأخيرا : لأن هذه العجـالـة يمكن أن تجيب عن مجموعة من الانتقـادات التي وجهنـاها لغولد شليغر، وإضاءة مجموعة من الجوانب في سوسيولوجيا بورديو.

ففي الـوقت الـذي ساد فيه الاهتمام بالنص في مظاهره الأسلوبية والدلالية والشعرية والسيميولوجية والإحصائية.. نجد فوكو يدخل الساحة بموضوع جديد ألا وهو مشكل السلطة، فحسب فوكو لم يكن هناك أحد في مقدوره طرح هذا المشكل بنفس الطريقة والتصور الذي قدمه.

ـ ففي اليمين كان مشكل السلطة يطرح من خلال ألفاظ الـدستـور والسيادة والقـانون، أي من خلال النموذج الذي يقترحه الحقوق والحقوق لا يصف السلطة وانما يكرسها، لأنه وليدها ورضيعها وطفلها المدلل.

ـ أما في اليسار فقد طرح من خلال ألفاظ جهاز الدولة (وليست السلطة في الدولة فقط)، فالماركسية عندما كانت تتكلم عن «صـراع الـطبقات» فإن اهتمامها كان يتوجه نحو تحديد الطبقة وموقعها وممثليها، دون التطرق لماهية السلطة، أي أن كلمة «الصراع» لم تحظ باهتمام اللازم والنصيب الأوفر من الغنيمة التي حظيت بها كلمة «طبقات».

هكذا يبدو أن كلا الفريقين كان منكبا على إظهار وإدانة مظاهر السلطة لدى الآخر، لكن الآليات السلطوية لم تخضع لا للدراسة ولا للتحليل، وقد تطلب الوعي بهذا المشروع من طرف فوكو وقتا طويلا، وذلك :

ـ لأن السلطة هي ما تظهر أكثر وبالتالي تختفي أحسن من غيرها.

ـ لأن القرن التاسع عشر في انتفاده للمجتمع البرجوازي اهتم بالجانب الاقتصادي مع اهماله لعلاقات السلطة الأولية التي تشكل العلاقات الاقتصادية.

ـ لأن السلطة لدى الجميع (مؤسسات، أحزاب، مثقفين، منظرين، ثورات، نقد...) كان ينظر إليها في شكل الدولة وأجهزتها.

وفي مقابل هذا كله قام فوكو :

ـ بالبحث عن أشكال السلطة المصغرة والبسيطة أو ما يسميه «ميكروفيزياء السلطة»، أي ماهو أكثر خفاء ضمن علاقات السلطة.

ـ معاودة الامساك بهذه العلاقات إلى حدود البنيات التحتية، الاقتصادية.

ـ دراستها في أشكالها المتعلقة بجهاز الدولة وما تحت هذا الجهاز.

ـ التعرف عليها في واقعها المادي :

ـ ماهي السلطة ؟

ـ كيف تشتغل ؟

ـ هل تنزل دوما من أعلى إلى أسفل ؟

ليس من السهل الاجابة عن ماهية السلطة، غير أن فوكو يعرفها بكونها «علاقة قوى»، ومن ثمة فكل «علاقة قوى هي، على الأصح، علاقة سلطة». [25] كما أنها ليست ملكية وغير قابلة للاختزال في مكان معين لأنها منتشرة، متجذرة، متغلغلة في كل جانب.

ويفرق فوكو بين السلطة والاستغلال موضحا أن الاستغلال شيء والسلطة شيء آخر، ولقد كانت معرفة الاستغلال والتي تمت في القرن التاسع عشر مع كل من ماركس وفرويد من الأسباب المؤدية لدراسة السلطة فيما بعد، ورغم ذلك فهذان الفيلسوفان حسب فوكو لا يكفيان «لمساعدتنا على معرفة هذا الشيء، اللغز الظاهر والخفي في نفس الآن، الحاضر والغائب، والمستتر داخل كل ما نطلق عليه سلطة». [26] وذلك لأن السلطة ليست هي من يستغل أو من يستثمر أو يستفيد أو من يحكم «فالحكام ليسوا هم من يمتلكون قياده السلطة»، [27] مما ولد لدى فوكو ثلاثة أسئلة وثيقة الصلة بالأسئلة السابقة :

- من يمارس السلطة ؟
- أين يمارسها ؟
- إلى أي حد يمارسها ؟

---

(25) انظر دولوز 1987، ص : 77

(26) فوكو 1981، ص : 19

(27) نفس الصفحة.

إن الاجابة عن السؤال الأول كانت جد عسيرة وذلك لأن السلطة في كل مكان «هي سلطة تمارس، لا أحد يمتلكها أبديا، لكنها مع ذلك تمارس يوميا في اتجاه معين، مع البعض من جهة والآخرين من جهة ولا نعرف من هي له بالضبط، ولكننا نعرف من ليست له». (28)

وللاجابة عن السؤال الثاني لا يجب الانطلاق من كتاب بعينه بل من مجموع ما كتبه فوكو من انطولوجيا تاريخية للذوات الغربية في علاقتها بالحقيقة (ميلاد العيادة، أركيولوجيا المعرفة)، وفي علاقتها بحقل من حقول السلطة (تاريخ الجنون، الحراسة والعقاب)، وفي علاقاتها بالأخلاق (تاريخ الحياة الجنسية).

ولقد حاول فوكو إبراز السلطة ليس انطلاقا من المقولات الكبرى «الماكروفيزيائية» مثل : البرجوازية،الرأسمالية، الأنا الأعلى، الدولة، الحكومة... وإنما انطلاقا من أجزائها المصغرة والمجزأة «الميكروفيزيائية» ليوضح كيف أن المعرفة العقلية كانت تحمل معها انغلاق ملجأ الحمقى، وأن طب بيشا كان يحمل معه المستشفى كمستودع، وأن مدرسة بور رويال كانت تحمل معها بنية المدرسة، وأن الاقتصاد السياسي كان يحمل معه دائرة المعمل، وأن إيديولوجيا بنتام كانت تحمل معها نظام السجن (29)، وقد لاحظ ريمو بوديل حضور فاعل «المكان» لدى فوكو وغياب فاعل «الزمان» (30) وهذا يدل على أن السلطة واحدة في الزمان وإن كانت مختلفة في المكان.

---

(28) ص : 20

(29) ليفي 1975، ص : 60

(30) انظر بوديل 1986، ص : 905

أما عن حدود ممارسة السلطة فهي مختلفة ومتفاوتة، انطلاقا من أخفى درجاتها التي هي الاحتجاز الطب ـ عقلي الى أكثرها صراحـة وتبرجا والتي هي الحبس، هكذا يبدأ كتاب «الحراسة والعقاب» ذاته بطريقة درامية للغاية «ففي مارس 1957 أدين القاتل وحكم عليه بالعقاب العلني تكفيرا عن ذنبه [...] فاقتيد إلى حيث حملتـه عربة يجرها حصان، لا يرتدي سوى ملابسه الداخلية، حاملا في يده اليسرى شعلة من الشمع المحترق زنتها رطـلان، وفي ساحـة «دي جريف» حيث انتهت الرحلة اقتيد القاتل إلى مشنقة نصبت له، وانتزع لحم صدره وذراعيه وفخذيه وربلة ساقيه بكـلابـات محماة بالنار، وكانت يده اليمنى تحمل السكين الذي ارتكب به جرمه، محرقة بالكبريت هي والأماكن التي نزع عنها اللحم من جسده، حيث صبوا الرصاص المنصهر والـزيت المغـلي الممزوج بالكبريت والشمع المشتعل، وسحب جسد القاتل على الأرض بعد ذلك، لتربط أطرافه الأربعة الى أربعة من الخيل انطلقت ممزقة الجسد، وألقوا بما تبقى من الجسد في النيران، وأخذوا ما تخلف عنه من رماد وذروه في الريح» [31].

والخلاصة التي يخرج بها فوكو في كتابه هذا هو أن السجن يمثل المكان الذي تمارس فيه السلطة ببذاءة وتبرج «في شكلها

(31) انظر كيروزيل 1986، ص : 231 ـ 232

الأكثـر تقليدية والأكثر وقاحة والأكثر صبيانية»، [32] فالسجن «هو المكان الذي تبرز فيه السلطة في حالتها العارية» والمبالغ فيها خصوصا «وهي تبرز كسلطة أخلاقية»، [33] ويضيف جيل دولوز بأنه في إطار هذه الكوميديا الإلاهية للعقاب يبدو التحليل أكثر ميكروفيزيائية «واللوحات فيزيائية أكثر فأكثر [...] من الأحمـر القـاني الذي يصور التعذيب والتنكيل حتى الرمادي القاتم الذي يصور السجن» [34].

ـ ماهو الشيء الخطير في كون الناس يتحدثون ؟
ـ ماهو الشيء الخطير في كون الخطابات تتكاثر بلا حدود ؟

تلك هي الأسئلة التي يجيب عنها فوكو في «نظام الخطاب» أو «الأنظمة والخطاب»، حيث يتعرض فوكو لدراسة الأبعاد التي تمس الخطاب من قريب أو بعيد من خلال علاقته بالرغبة من جهة وبالمؤسسة من جهة أخرى، موضحا كيف أنهما ليستا سوى ردين على نفس التخـوف من شكل الخطاب وحقيقته المادية، ولـذلـك كان إنتـاج الخطاب في كل المجتمعات إنتاجا مراقبا ومنظما، ومعادا توزيعه «من خلال عدد من الاجراءات التي يكون دورهـا هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتملة،

(32) فوكو 1981، ص : 17
(33) نفس الصفحة
(34) دولوز 1987، ص : 30.

وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»، [35] وهذه الابعادات عديدة ومختلفة.

أولا : الابعادات الخارجية

وتتعلق بالجزء الخاص بالسلطة والرغبة، وهدفها الأساسي هو التحكم في السلطة التي تحملها الخطابات، وهي ذات طابع عنيف وقمعي (رغم أن مصطلح القمع حسب فوكو لا يصلح لابراز الجانب المنتج في السلطة)، [36] وهذه الابعادات الخارجية هي :

1 ـ الممنوع : وهو أكثر الابعادات بداهة وتداولا فليس في الامكان التحدث عن أي شيء، وفي أي ظرف، وقول كل شيء عنه، إذ إن هناك :

- ـ الموضوع الذي لا يجوز التحدث عنه.
- ـ الطقوس الخاصة بكل ظرف (لكل مقام مقال)
- ـ حق الامتياز الممنوح للذات المتحدثة.

وهكذا فمن المناطق التي تتضاعف حولها الخانات السوداء وتتكاثر الأضواء الحمراء منطقتي الجنس والسياسة، لأن الخطاب كما يوضح لنا التحليل النفسي هو موضوع الرغبة، وهو كما يوضح لنا التاريخ الأداة التي نصارع بها (ولأجلها)، ونحاول دائما تملكها.

ولقد تناول فوكو موضوع الجنس في كتبه الثلاثة «إرادة المعرفة» و«استعمال اللذات» و«الانشغال بالذات» مستخلصا أن الحياة

(35) فوكو 1984، ص : 9

(36) فوكو نفسه، ص : 73ـ74

الجنسية «في صياغتها وحضرها والتصريح بها ومنعها، قد أصبحت حلقة لا يمكن الاستغناء عنها» [37] .

كما اهتم فوكو من جهة أخرى بدراسة سياسة الحقيقة بدلا من اقتصاد اللاحقيقي وذلك من خلال مجموعة من العلاقات : كالعلاقة بين الجنس والسياسة، والأخلاق والسياسة، والبيولوجيا والبيوسياسة، والمسرح والسياسة. . . وكل هذه الأعمال هي تمهيد لعملية الهامين وهما : «الحكم» و«نحو نقد العقل السياسي»

2 ـ **قسمة الجنون** : لا يتعلق الأمر هنا بالمنع وإنما يتخذ شكل القسمة والرفض كما يتجلى ذلك في التعارض بين العقل والجنون، مؤكدا أن هذه القسمة لم تزل قائمة، لا في كلام المجنون بل في شكل المؤسسات التي تعطي حق الاستماع لهذا الكلام فقط لآلياتها، ومحللا ذلك في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» حيث يبحث عن / ويبرز الكيفية التي انتهت بالثقافة الغربية لأن تعطى المرض معنى الانحراف، وإقصاء المريض من المشاركة في العلاقات الاجتماعية عن طريق قسمة تحددت معالمها بصورة أكثر وضوحا مع تأسيس المستشفى العام بباريز سنة 1956، إذ تم إثره وبموجب قرار ملكي القبض على المجانين وسجنهم في المستشفى مع اللصوص والفقراء وذوي العاهات، والعاطلين عن العمل، والشاذين جنسيا والعاهرات

(37) فوكو 1986، ص : 69

(هذه التدابير كانت اقتصادية هدفها منع الثورة أكثر مما هي علاجية) حيث كان المجنون يأكل الصابون ويضرب من أجل تطهير روحه وتحريرها (بخلاف القرون الوسطى التي كان فيها المجنـون محررا). ويرى فوكـو أن التـأمـلات الميتافيزيقية أو الكوجيتو الديكارتي ساهم في إرساء هذه القطيعة مع القرون الوسطى، إلا أن كتاب ديدرو «ابن الأخ رامو» أعاد الاعتبار نسبيا للجنون، بالاضافة الى الثورة الفرنسية وإعلائها لحقوق الإنسـان. كما أن البرجوازية الصاعدة كانت بحاجة الى اليد العـاملة مما أدى الى تسـريح الفقـراء والعـاطلين والشـاذين والعـاهرات، ولقد نادى الطبيبان كينيون وكاباني بعدم إغلال المجنون في محجزه إلا أن الفكرة لم تدخل مجال التطبيق إلا مع نبيـل الفرنسي وتوك الانجليزي... ورغم كل التطورات التي حدثت في هذا المجال منذ فرويد وحتى لاكان فإن هذه القسمة مازالت تعيش بيننا متجسدة من خلال :

ـ هيكل المعرفة الذي نفحص من خلاله هذا الكلام.

ـ شبكة المؤسسات التي تمكن المحلل النفسي من ان يستمع لهذا الكلام، وتفرض على المعالَج (المريض) أن يبوح بكلماته السرية لهذه السلطة المؤسساتية التي هي المحلل النفسي.

وهي قسمة وظيفتها الأساسية هي إبعاد المجنون من المشاركة في الحياة الاجتماعية إلا بعد الخضوع لآلياتها المتمثلة في الطب ـ عقلي والتي تسمح له بعد ذلك إما الاندماج في الحياة الاجتماعية أو الأبعاد عنها كليا.

2 ـ إرادة الحقيقة : إن التعارض بين ماهو حقيقي وماهو خاطىء يعد بالنسبة لفوكو مغامرة في اعتباره نوعا من أنواع القسمة أو الابعادات، فإذا وضعنا أنفسنا في مستوى قضية مصوغة ضمن خطاب ما، فإن الفصل بين ماهو حقيقي وماهو خاطىء ليس فصلا اعتباطيا، ولا قابلا للتعديل، ولا مؤسساتيا، ولا عنيفا، أما إذا وضعنا أنفسنا في مستوى معرفة ماذا كانت عليه إرادة الحقيقة عبر تاريخنا. أو طرحنا السؤال حول ماهية إرادة الحقيقة عبر خطاباتنا، أو ماهو في شكله العام جدا نوع القسمة الذي يحكم إرادتنا للمعرفة، فربما كانت بمثابة نسق للابعاد، نسق تاريخي قابل للتعديل ويمارس إكراها مؤسسيا واضحا، نسق يمتص الابعادات السابقة (المنع، القسمة) ويجعلها تنصب فيه، نسق قلما يتحدث عنه «كما لو أن إرادة الحقيقة وتعوجاتها كانت بالنسبة لنا محجوبة من طرف الحقيقة. نفسها خلال مسارها الضروري». (38)

هكذا تبدو الحقيقة التي نمتلكها (وتعرض علينا) عبارة عن ثروة وخصوبة، بينما نجهل إرادة الحقيقة «كمجموعة من آليات هائلة تستهدف القيام بعملية الإبعاد»، ولا يقصد فوكو من الحقيقة مجموع الأشياء التي يتعين اكتشافها، وجعل الآخرين يتقبلونها، وإنما «مجموع القواعد التي بمقتضاها يمكن أن نفرز ماهو حقيقي عما هو خاطيء، وننسب الى الحقيقي سلطة ذات تأثيرات خاصة» (39)

(38) فوكو 1984، ص : 15

(39) المرجع السابق، ص : 82.

ومشـروع فوكـو لا يكمن في دراسـة الدور الاقتصادي للحقيقي بل وأيضا الدور السياسي الذي يلعبه، لا من خلال الثنائية (علم / إيديولوجيا) وإنما من خلال الثنائية (حقيقة / سلطة)، هادفا بذلك إلى إعادة كتابة تاريخ جديد للحقيقة ليس مهمته «تغيير وعي الناس أو ما يوجد في ذهنهم»، ولكن «تغيير النظام السياسي والاقتصادي والمؤسسي لانتاج الحقيقة» [40] لأن المسألة السياسية إجمالا هي الحقيقة ذاتها كما يتمثل ذلك في :

* القياس لدى الاغريق الذي «كان في نفس الوقت، وضمن نفس الحركة هو تلك الأداة من أدوات السلطة التي تحدد مبدأ النظام الذي يتعين إخضاع المدينة له، وأداة المعرفة التي تستخدم عقدة للعلوم الرياضية» [41].

* التحقيق «الذي استعمل في العصر الوسيط استعمالات مختلفة في ممارسة التحقيق في خدمة السلطة الملكية، وفي مجال المعارف التجريبية الناشئة كضامن لعلميتها» [42].

* الامتحان الذي «هو في نفس الوقت مبدأ اصطفاء في المدرسة، وفي المعمل، ونموذج للعديد من العلوم الانسانية ابتداء من علم الاجتماع الى التحليل النفسي» [43].

---

(40) ص : 83

(41) انظر ليفي 1975، ص : 61

(42) ص : 61 ـ 62

(43) ص : 62

ثانيا : الابعادات الداخلية

إن الابعادات الداخلية للخطابات تتجلى في ممارسة هذه الخطابات ممارستها الخاصة والذاتية، وتتعلق هذه الابعادات ببعد الحدث والصدفة هادفة من وراء ذلك الى الحد من صدفوية ظهور الخطابات. وهذه الابعادات هي :

1 ـ **التعليق** : الذي «يحد من صدفوية الخطاب بواسطة لعبة هوية تتخذ شكل التكرار ونفس الشيء» [44]، ودور التعليق هو قول ما كان منطوقا به بصمت ضمن عملية تكرارية وظيفتها الأساسية هي التقليل من سلطوية الخطاب.

2 ـ **المؤلف** : ويقصد فوكو المؤلف ليس من حيث هو فرد وإنما باعتباره «مبدأ لتجميع الخطابات وأصل دلالتها، وبؤرة تماسكها»، ووظيفته الحد من صدفوية الخطاب «بواسطة لعبة هوية تتخذ شكل الفردية وشكل الأنا» [45].

3 ـ **تنظيم الفروع المعرفية** : كمبدأ «لمراقبة عملية إنتاج الخطابات» إذ يعين لها الفرع المعرفي حدودا بواسطة لعبة هوية «تأخذ شكل عملية بعث دائم للقواعد» [46].

(44) فوكو 1984، ص : 21

(45) نفس الصفحة

(46) ص : 25

وهكـذا تصبح التعاليق المتعددة وخصوبة المؤلفين وتطور الفـروع المعـرفية حسب فوكـو ليست فقط منابع لا متناهية لابداع الخطابات، وإنما مبادىء إرغام أيضا «ومن المرجع أننا لا يمكن أن نفهم دورهـا الايجـابي والمكثـار إذ لم نأخـذ بعين الاعتبار وظيفتها» «الحصرية» «والإرغامية» (47).

ثالثا : إبعادات أخرى

هناك مجموعة ثالثة من الإبعادات أو الإرغامات وظيفتها تحديد شروط استخـدام الخـطاب قصـد التقليل من الـذوات المتكلمة، هذه الارغامات هي :

1 ـ طقـوس الكـلام : التي تعـين لنـا الشـروط الأخـلاقية والمواصفات الموضوعية التي من الضروري توفرها في كل ذات متحدثة أو تطمح لذلك (سلوكات، حركات، ظروف خاصة...).

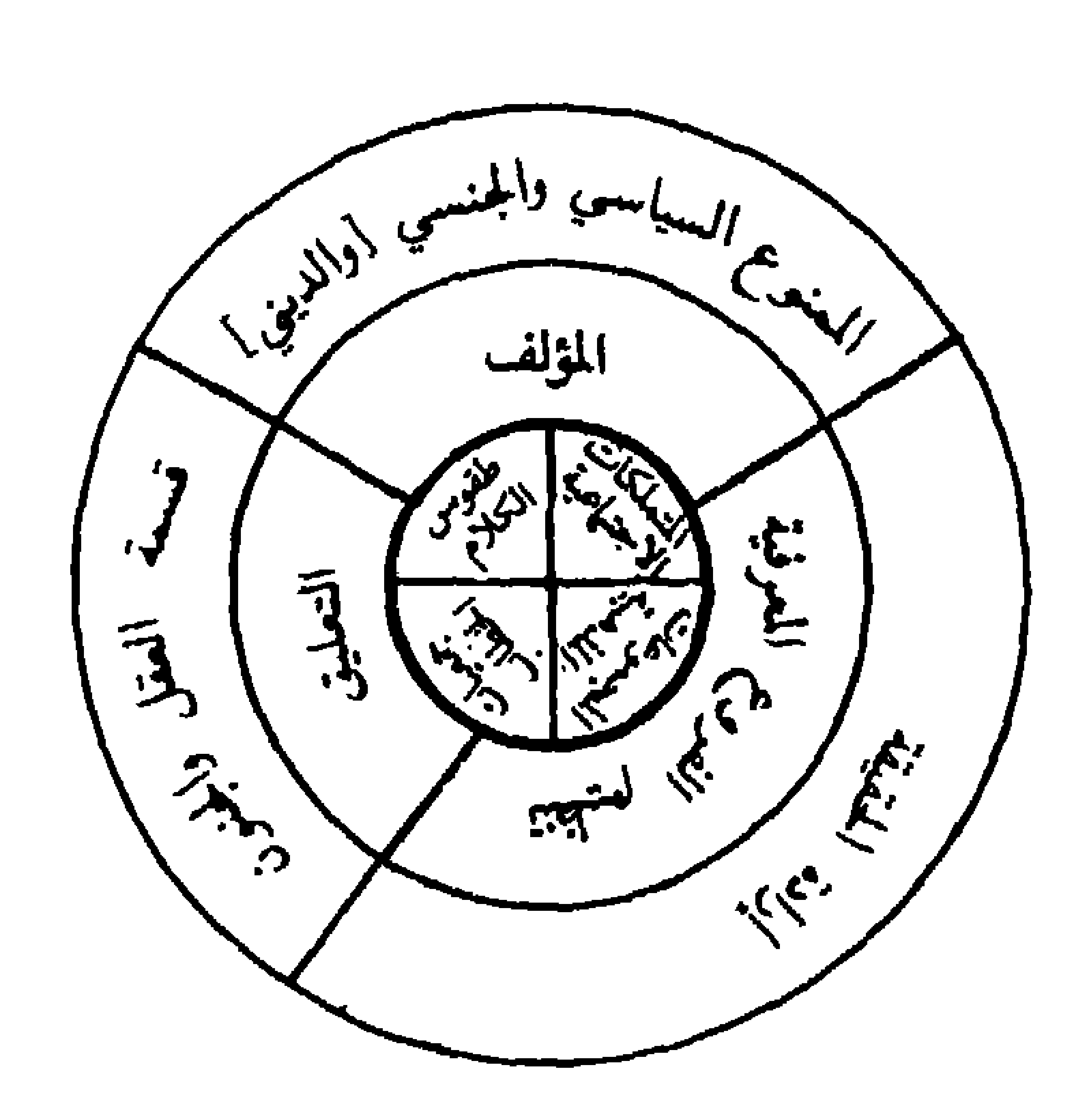
2 ـ جمعيات الخطاب : وتهتم بالحفاظ على الخطابات وتداولها في مجال مغلق، وبالتالي توزيعها وفق قواعد مضبوطة دون الإخلال بحق أصحابها في امتلاكها.

---

(47) نفس الصفحة.

3 ـ المجموعات المذهبية : وتسعى الى الربط بين الأفراد الذين ينتمون لمذهب معين وتمييزهم عن آخرين بواسطة أشكال تعبيرية وخطابية، عن طريق السماح لأفراد معينين بالتعبير عن أنماط معينة من الخطابات أو إنتاجها وتحريم نفس الخطابات على آخرين.

4 ـ المتملكات الاجتماعية : وتعمل في نطاق أوسع من أجل منح الحق القانوني للانخراط في منظومة تربوية، وهي : «عبارة عن طريق سياسية للإبقاء على تملك الخطابات، أو لتعديل هذا التملك، بجانب ما تحمله هذه الخطابات من معارف وسلط» (48).



(48) ص : 30

- ماهي الحضارة التي كانت أكثر احتراما للخطاب ؟
- أين تم تكريم الخطاب أحسن ؟
- أين تم تحريره من كل الاكراهات ؟
- أين تم إضفاء طابع الشمولية عليه بشكل أكبر ؟

يجيب فوكو بأن لدى جميع المجتمعات الأخرى خوف من اللوغوس، وخوف من هذه الكتلة المتكاثرة من الأشياء المقولة ولذلك كانت ضد الانتشار الواسع واللامراقب لكل هذه المنطوقات، فكل شيء «يجري كما لو أن أشكالا من المنع، ومن السدود والعقبات والحدود، كانت قد هيئت بشكل يمكن معه السيطرة، بشكل جزئي على الأقل، على التكاثر المفرط للخطاب، وعلى نحو يتم فيه التخفيف من جزئه الخطير، وبحيث يتم تنظيم فوضاه حسب أوجه تخفي ماهو أقل قابلية» [49]، داعيا في الختام الى اتخاذ ثلاثة قرارات مضادة للابعادات السابقة تكمن في :

أولا : إعادة النظر في إرادة الحقيقة.

ثانيا : إعادة طابع الحدث للخطاب.

ثالثا : الرفع من سيادة الدال.

---

(49) ص : 33

II
من سيميولوجية النص

ماهو النص بالنسبة للرأي الشائع ؟
إنه السطح الظاهري للأثر الأدبي، إنه نسيج الكلمات المشتبكة والمنـظمـة بطريقـة تفرض معنى متينا وراسخا وقدر الامكان وحيدا، رغم الطبيعة الجزئية والمتواضعة للمفهوم، إنه ليس بعد شيئـا، موضـوعـا مدركا بالحواس البصرية. النص يشارك في الانتصار الروحي للأثر الذي هو الخادم العادي والمبتذل، ولكن الضروري والمرتبط بنائيا بالكتابة (النص هو : ماهو مكتوب)، ربما لان الرسم نفسه رغم كونه خطيا، يوحي أكثر من الكلام بتشـابـك نسيجي (اشتقاقيا «النص» يعني «النسيج»)، إنه في الأثر ما يظهر ضمان الشيء المكتوب، الذي يجمع وظائف الحماية من جهة : الرسوخ، استمرار النقش المخصص لتصحيح هشاشة وعدم دقة البحث، ومن جهة أخرى : شرعية الحرف، الأثر الذي لا يجرح، الثابت الذي لا يمحي، ما يمكن تفكيره، المعنى الذي يعطيه المؤلف عمدا للأثر، النص هو سلاح ضد الزمن، النسيان، وضد مكر الكلام الذي بسهولة يسترجع، يحرف، يتنكر. مفهوم النص إذن مرتبط تاريخيا بعالم كامل من المؤسسات : القانون، الكنيسـة، الأدب، التـدريس. النص موضـوع أخـلاقي، إنه المكتـوب مشاركا في العقد الاجتماعي، إنه يخضع، يفرض بأنه نلاحظه وأن نحترمه، ولكنه بالمقابل يطبع اللغة بقيمة لا تقدر (ولا يمتلكها جوهريا) : إنها الأمن.

رولان بارت

تجعل اللسانيات موضوعها منحصرا في الجملة (فونيات، مورفيات، مركبات)، غير معيرة اهتماما يذكر لما بعد الجملة الذي يشكل المحور الرئيسي لنظرية النص، مما يجعلها عاجزة لوحدها عن فهم الخطاب وذلك لأن تحليل الجملة هو مستوى أصغر ضمن مستوى أكبر هو النص. بل إن ما أسمي بتحليل الخطاب يبقى بدوره محدودا لأنه لا يستطيع تحديد السمة أو الخصوصية التي تجعل من عمل معطى «عملا أدبيا»، ومن هنا تضافرت عدة فروع معرفية كالأسلوبية والتحليل الحكائي، وتحليل الخطاب، ولسانيات الجملة، والتحليل النفسي، والمادية الجدلية... من أجل إنتاج هذا الموضوع الجديد الذي هو النص.

وقد ترعرع هذا المفهوم وأخذ صيغته المتماسكة بين أحضان السيميوطيقا الأدبية وخصوصا مع جماعة «تيل كيل» التي أفرزت لنا نظرية نصية تبتعد عن «التحديدات» لتطرح كمجرد «مقاربات»، «لمسات»، «همسات»، «تلفظات» تقبل «أن تبقى مجازية» [1]، وذلك لأنه لا يوجد تعريف للنص، لأن النص «ليس تصورا» [2]، فاليد بدل أن تكتب تعريف النص «ترسم ممارسة الكتابة»، [3] والخطاب حول النص لا يستطيع ذاته أن يكون إلا نصا، عملا للنص «مادام النص هو هذا الفضاء الاجتماعي الذي لا يترك أي لغة في أمان، خارجيا. ولا أي ذات للتلفظ في وضع قاض، سيد، محلل، مرشد، مفكك. إن نظرية النص لا يمكنها أن تتوافق إلا مع ممارسة للكتابة» [4].

(1) بارت 1984، ص : 70
(2) نفسه، ص : 102
(3) نفس الصفحة
(4) ص : 77

رولان بارت : من الأثر الأدبي إلى النص

انـطلاقـا من الـزعزعات الابستمولوجية التي حدثت في مجال العلوم المتصلة بالأدب، يقوم بارت بإعادة النظر في الأثر الأدبي ليعطينا مفهوما مجازيا للنص من خلال مقارنة تشمل المنهجية والأجناس والدليل والتعدد والسلالة والقراءة واللذة :

1 ـ المنهجية : ليس الفـــرق بين النص والأثـر الأدبي ماديا (حسب الغلاف، الطبعة، عدد الصفحات، الثمن القيمي)، وليس زمـانيا (الأثر كلاسيكي والنص طلائعي)، وليس حتى حسب القيمة (أدرك الهدف أو أخطأه، مفهوم مدرسي أو جامعي). ففي الأثـر القـديم ترقـد نصـوص، كما أنه ليست كل الانتاجات المعاصرة نصوصا. فالاختلاف بينهما راجع أساسا إلى كون الأثر قطعة من مادة (يشغل فضاء فيزيائيا في المكتبة)، أما النص فهو حقل منهجي، فالأول تتناوله اليد أما الثاني فتتناوله اللغة.

2 ـ الأجناس : إن الاختلاف بين النص والأثر لا يدخل ضمن تراتب هرمي (أدب جيد، أدب رديء، أدب شعبي، أدب راق...) ففي الأدب الشعبي تكمن نصوص (وهو ما حاول إظهاره بارت من خلال مسرح بريخت الشعبي)، كما لا يدخل هذا الاختلاف ضمن تقسيم للأجناس (شعر، رواية، نقد...)، فما يحدد النص خلافـا للأثـــر الأدبي هو الخلخلة : خلخلة الآراء الشـائعـة والمستعملة، خلخلة الـذات الفـاعلة في صلابتها وتشتيتها على

جغرافيا الصفحة، خلخلة اللغة عن طريق فض بكارة المعيار. هذه الخلخلة التي هي من الحيوية «إلى حد أنها موضـوع كل التجارب الهامشية مثل تعاطي الحشيش أو الانحراف» [5] تطرح مشـاكـل التصنيف، إذ إن النص يهرب دائـما من التصنيف والتبعيض، فضمن أي فئة يمكن أن نضع باتاي، ديريدا، سولير (بارت ذاته)، وباختصار فهذه الخلخلة باعتبارها رفضا للتقليد والاجـترار، هي دائـما صدمـة، بدعة، هزة، تبعثر «رفض لكل الاكراهات على جميع المستويات، حتى على مستوى التركيب اللغوي» [6].

3 ـ **الدليل** : ينحصر الأثر الأدبي في مدلول إماجلي وهو موضوع الفيلولوجيا، أو خفي وهو موضوع التأويل الذي هو مجبر على إعادة النظر في ذاته الى مالا نهاية، أما النص فمجاله الدال. إن الدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقا لمنـطق تفهمي (ولا يمكن إخضـاعه له) وإنما لمنطق كنايات، فالنص لا يرسم خطوطـا بل يخط أحجـاما، إنه لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع الى القدرة الرمزية التي يحتويها، هذه الرمزية ليست هي الصورة، ولكنها تعدد المعاني داخل النص (الأثر قد يكون رمزيا ولكن بدرجة باهتة : فقيرة، محتضرة، (سرعان ما أن تموت).

(5) بارت 1986، ص : 38

(6) نفسه، ص : 43

4 ـ التعدد : الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي (ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية ترسيخ الأول والدفاع عنه في حين تخاف من النص، تحاول تغييبه بشتى الـوسائل لأنه يهددها في كيانها، في تصـورها الموحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكـر (والتصور)، هذا التعدد ناتج عن بنية النص «وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه» [7]، إن النص يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق (إنه مثل النزهة، مجموعة من المنـاظر : أطفال، مياه، جبال، أشجار، طيور، أزهار، سماء، هواء، ضجيج، ضحك... وحيث يمكنني أن أركض، أقفز، أتمدد، أتنطط، أمشي...) ولذلك لا يمكن إخضاعه لتفسير أو لتأويل وإنـما فقط كلما نستـطيعه أمام النص هو تفجيره، ولذلك فإن «المجتمعات مهما فكرت أو قررت [فالنص] يتجاوزها ويخترقها»، [8] وهذا ما يضمن خلوده لأنه لا يفرض معنى وحيدا على أناس مختلفين وإنما لكونه يوحي بمعاني مختلفة لانسان وحيد «[فالنص] يقترح، والانسان يدبر» [9]. إن النص يقرأ في تعدده ؛ في تناصه، في اختراقيته، في فاعليته ومفعوليته. وهو خلافا للأثر يزعج الفلسفات الواحدية (اللاهوتية، الماركسية، الوجودية...) يربكهـا، يخلخلها، ويجبرها على إعادة النظر في ذاتها، فالنص يمكن أن نستعير له قوله كافكا «ليس عندي ماهو جاهز ونهائي».

---

(7) بارت 1966، ص : 49.

(8) نفس الصفحة

(9) نفس الصفحة

5 ـ السـلالـة : إذا كان الأثـر الأدبي يحدده العالم (والجنس والتـاريخ)، ويمتلكـه مؤلف، مما يفرض على أي قراءة احترام المعنى الـذي يعـطيه المؤلف للأثـر، والـذي لا يعمل المجتمع الرأسمالي الاعلى تعزيزه وهو ما يقتل كل حداثة، فإن النص يثور على الأب وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تـركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم ويعيد تركيبه على طريقته، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعوا أو كشخصية من شخصيات رواية، إذ لا وجود للمؤلف الا لحظة الإنتاج وليس قط لحظة ينتهي هذا الإنتاج، الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق» [10].

6 ـ القراءة : لقد أطلق بارت صرخته القائلة إن «مولد القارىء يجب أن يُؤدى ثمنه بموت المؤلف» [11]، وهكذا فإزاحة المؤلف يؤدي إلى القراءة التي هي في الأثر الأدبي قراءة استهلاكية تقيد القارىء بالمعنى الحرفي للنص، وتحيل بينه وبين لعب لعبة النص، أما النص فهو قراءة إنتاجية (لعب، شغل، ممارسة)، وهي محاولة لتقريب القراءة من الكتابة إذ إن المشكل المطروح حسب بارت هو أن نجعل من القارىء كاتبا.

---

(10) بارت 1984، ص : 75

(11) نفس المرجع، ص : 67

وعلى غرار ما عرف في الرسم بحركة الرسم. Action painting يتصور بارت فعلا مماثلا في الكتابة وهو حركة الكتابة Action writing وهي محاولة تجعل من النص ليس فضاء تعبيريا وإنما فضاء افتنان، وبهذه الطريقة يمكن القضاء على «السأم» و«الضجر» الذي يشعر به القراء أمام النص الحديث (المطلسم)، لأنهم في هذه اللحظة سيكفون عن التلقي السلبي ليشاركون في الإنتاج بفك أواصر هذا النص وإنتاجه لصالحهم.

7 ـ اللذة : وهي آخر مقارنة يعقدها بارت بين النص والأثر الأدبي، فهذا الأخير باعتباره موضوع استهلاك يفتقد اللذة والمتعة (قد يكون كذلك ولكن بنسبة طفيفة)، ذلك لأنه إذا كان في استطاعتي قراءة امرىء القيس، أو عنترة أو الفرزدق... فمعروف مسبقا أنني لا يمكنني إطلاقا إعادة هذا الانتاج لمجموعة من المواصفات المختلفة (أو الاختلافية)، وهذا الابتعاد هو ما يؤسس حداثتي، أما النص فهو مشدود إلى اللذة من كل جانب، إنه الفضاء «الذي لا تعرف فيه لغة حاجزا عن أخرى وحيث اللغات تمر» [12] (تجري، تدور، تنتقل).

إن نظرية النص البارتية هذه تستلزم عددا من الاجراءات مثل اللجوء الى : النتوءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة (وكذا بين المرسل والمرسل إليه)، كما أن هذه النظرية تشن حملتها ضد مقولات التصور والتعقل والنحو وبالتالي ضد العلم.

(12) ص : 77

جوليا كريستيفا : من الممارسة الدالة إلى التناص.

ترى كريستيفا أن «أي سيميولوجيا لا يمكن أن تكون غير نقد للسيميولوجيا» [13]، وهكذا أقامت سيميولوجيتها على معارضة صارخة لسيميولوجيا التواصل لدى بويسنس وبرييطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجيا في التواصل أساسا مما يشكل جانبا واحدا لها ويقيدها بخدمة اللسانيات كما دعا إلى ذلك صاحب «محاضرات في اللسانيات العامة». بينما جعل بارت السيميولوجيا جزءا من اللسانيات وهو الشيء الذي فسح المجال أمام كريستيفا من أجل محاولة إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم : الرياضيات والفيزياء والمنطق إضافة إلى العلوم الانسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا «علم النقد أو / ونقد العلم» أو «أورغانون العلوم» كما هو مشروع وليام شارل موريس، وذلك لاعتبارها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

ولقد استعملت كريستيفا مجموعة من المصطلحات تنتمي إلى علوم مختلفة (الاقتصاد، اللسانيات، علم النفس، السيميولوجيا...) إلا أنها استعملتها بمفهوم مغاير أحيانا للمفهوم المتداول، إذ إن كل مظهر جديد لعلم ما يفرض في

(13) كريستيفا 1968، ص : 87

اعتبــارهــا ثورة في المصطلحات التقنية لهذا العلم [14]، وتظهر مجموعة من هذه المصطلحات في تعريفها التالي للنص :

تقـول كرستيفـا «أكثر من خطاب، تجعل السيميولوجيا موضوعها الآن عددا من الممارسات السميولوجية التي تعتبرها مثـل ترانسلية أي مصنـوعة عبر اللغة» [15]، ومن خلال هذا التصور تعرف كريستيفا النص مثل جهاز ترانسلني «يعيد توزيع نظام اللغـة وذلـك بأن يعالق بين الكلام التواصلي الهادف إلى الإخبـار المبـاشـر وبـين مختلف أنـماط الملفـوظـات الداخلية والتزامنية» [16].

هكذا تجعل كريستيفا من النص إنتاجية وهو الشيء الذي يعني :

1 ـ أن علاقة النص «باللغة التي يتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم / بناء)، إنه يسير المنال عن طريق مقولات منطقية أكثر من مقولات لسانية خالصة» [17].

2 ـ أن النص هو «تبادل النصوص، تناص، في فضاء نص تلتقي مجمـوعـة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر». [18]

(14) نفسه، ص : 89
(15) كريستيفا 1969، ص : 52
(16) نفس الصفحه
(17) نفس الصفحة
(18) نفس الصفحة

من خلال كل ما تقدم يمكننا استنباط مجموعة من المصطلحات الواردة، إن بصفة مضمرة أو ظاهرة، في سيميولوجيا النص لدى كريستيفا، وهذه المصطلحات هي :

* الممارسة الدالة.
* الانتاجية.
* التدليل.
* النص الظاهر والنص المولد.
* التناص.

1 ـ الممارسة الدالة والإنتاجية :

تقول كريستيفا «السيميولوجيا أو السيميوطيقا تحاول اليوم أن تنبني كعلم للدلالات، وبما أنها كذلك فالسيميولوجيا، وبالضرورة، هي منهج العلوم التي تدرك الأنساق الدالة، إذن فهي منهج العلوم الإنسانية لانها تعتبر الممارسات السوسيو ـ تاريخية التي تكون موضوع هذه العلوم (الأسطورة، الديانة، الأدب...) مثل أنسقة للدليل، فالسيميولوجيا تظهر هكذا مثل البنية التحتية للعلوم الانسانية وتكشف بالتالي أعطابها عندما تُحَوِّل الممارسات السوسيو ـ تاريخية إلى أنسقة دالة [...] الشيء الذي يعني فك نسيج الدليل والنقد من أجل إدراك الإنتاج الفعال، المادي، الجسماني، الاجتماعي والتاريخي للممارسات الدالة» (19).

(19) كريستيفا 1971، ص : 860

إن هذا التصور ناتج عن تعريف النص كعمل، ومن ثمة تحاول كريستيفا أن تظهر لنا الكيفية التي تعمل بها اللغة الآن «وماهي قادرة على تحويله مستقبلا» [20]، إذ إن جعل اللغة عملا هو تصور يعيد توسيع المقولات النحوية ويقلب القوانين الدلالية باعتبار أنه ليس هو «اللغة التواصلية التي يقننها النحو» كما أنه «لا يحاول التمثيل ولا يدل على الواقعي» [21]، كما يفسح المجال لتموضع النص كإنتاج أو بصفة أكثر شمولية كبنية تحتية (مما يضرب مفهوم الانعكاس عرض الحائط). ومفهوم الانتاجية يستدعي حضور نمط الإنتاج كمصطلح قرين وشديد الصلة بالأول، تقول كريستيفا «الممارسة الدالة ونمط الانتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما انتماء أصليا لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية» [22]، ومن ثمة نجد كريستيفا في اعتبارها للنص كإنتاجية، تستفيد من كتابات ماركس وفرويد وبدرجة أقل هوسول وهيدجر، فقد تناول ماركس بالدراسة أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله، كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج، وقد خصص فصلا في كتابة «الحلم وتأويله» أسماه «عمل الحلم» حيث يطرح فرويد الحلم ليس كتبادل وإنما كإنتاج، وكما يقول : «عمل الحلم لا يفكر ولا يحسب، وبصفة عامة لا يحكم، إنه يحاول أن يحول» [23].

---

(20) كريستيفا 1969، ص : 9

(21) ص : 11

(22) كريستيفا 1975، ص : 11

(23) كريستيفا 1968، ص : 93

هكذا تنظر كريستيفا إلى كل ممارسة اجتماعية باعتبارها نظاما دالا، وهذه الممارسة الدالة هي جدال الذات وجدال الآخر والسياق الاجتماعي من أجل الإنتاجية، هذه الإنتاجية التي هي سيرورة عمل وكذا علاقات مجتمعية بالاضافة الى كونها إعادة توزيع للغة، وهو توزيع يعارض كل استعمال تواصلي وتمثيلي لهذه الأخيرة، وخلاصة القول فالانتاجية :

ـ تجعل النص، ليس منتوجا بل مسرح الإنتاج الذي يتلاقى فيه منتج النص بقارئه.

ـ تجعل النص يعمل ويشتغل في كل لحظة (من لحظاته التاريخية) ولا يتوقف عن العمل والإنتاج.

ـ تجعل النص يشتغل باللغة ويصنع منها عملا وذلك عن طريق هدم لغة التواصل والتمثيل (أو التعبير)، وإعادة بناء لغة جديدة ذاتية (أي تهدف إلى ذاتها)، ولا نهائية.

ـ تجعل النص يعيد توزيع اللغة عندما يقوم الناسخ أو القارىء بالتلاعب بالدال،واللعب به.

2 ـ **التدليل** : تعرف كريستيفا التدليل بكونه «هذا العمل التفريقي، التنضيدي، التجابهي، الذي يمارس داخل اللغة، ويودع على سطر الذات المتكلمة سلسلة تواصلية ونحوية مبنية» [24]، وفي مكان آخر ترى التدليل بأنه هو «التوليد» الذي يمكننا أن ندركه بشكل مزدوج :

(24) كريستيفا 1969، ص : 11

1 ـ توليد «نسيج اللغة».
2 ـ توليد هذا «الأنا» الذي «يجعل نفسه في موقع تقديم التدليل» [25]

إن التدليل يجعل النص فضاء متعدد الدلالة تتقاطع فيه عدة معان ممكنة، إنه «لا نهائية العمليات الممكنة في حقل معطى للغة»، [26] وما يميز التدليل عن الدلالة هو وضع التدليل للذات في النص كفقـدان وهو ما أطلق عليه بارت مصطلح «المتعة»، ليتجلى عدم ملائمة مصطلح الدلالة الذي ينتمي إلى مستوى المنتوج ـ التواصل ـ الملفوظ ـ التمثيل ـ الواقع، بينما ينتمي مصطلح التدليل إلى مستوى الممارسة الدالة ـ الإنتاجية ـ التلفظ ـ التناص... ولقد أطلقت كريستيفا على التحليل الذي يتناول «التـدليل» بالـدراسـة، مصـطلح «السيماناليز» معرفة له بقولها «السيمانا ليز التي تدرس التدليل داخل النص سيكون عليها أن تخترق الدال مع الذات والرمز، إضافة الى التنظيمات النحوية للخطاب، من أجل الدخول الى هذه المنطقة حيث تتجمع أصول مايدل في حضور اللغة» [27]. وتطرح كريستيفا هذا السمانا ليز باعتباره :

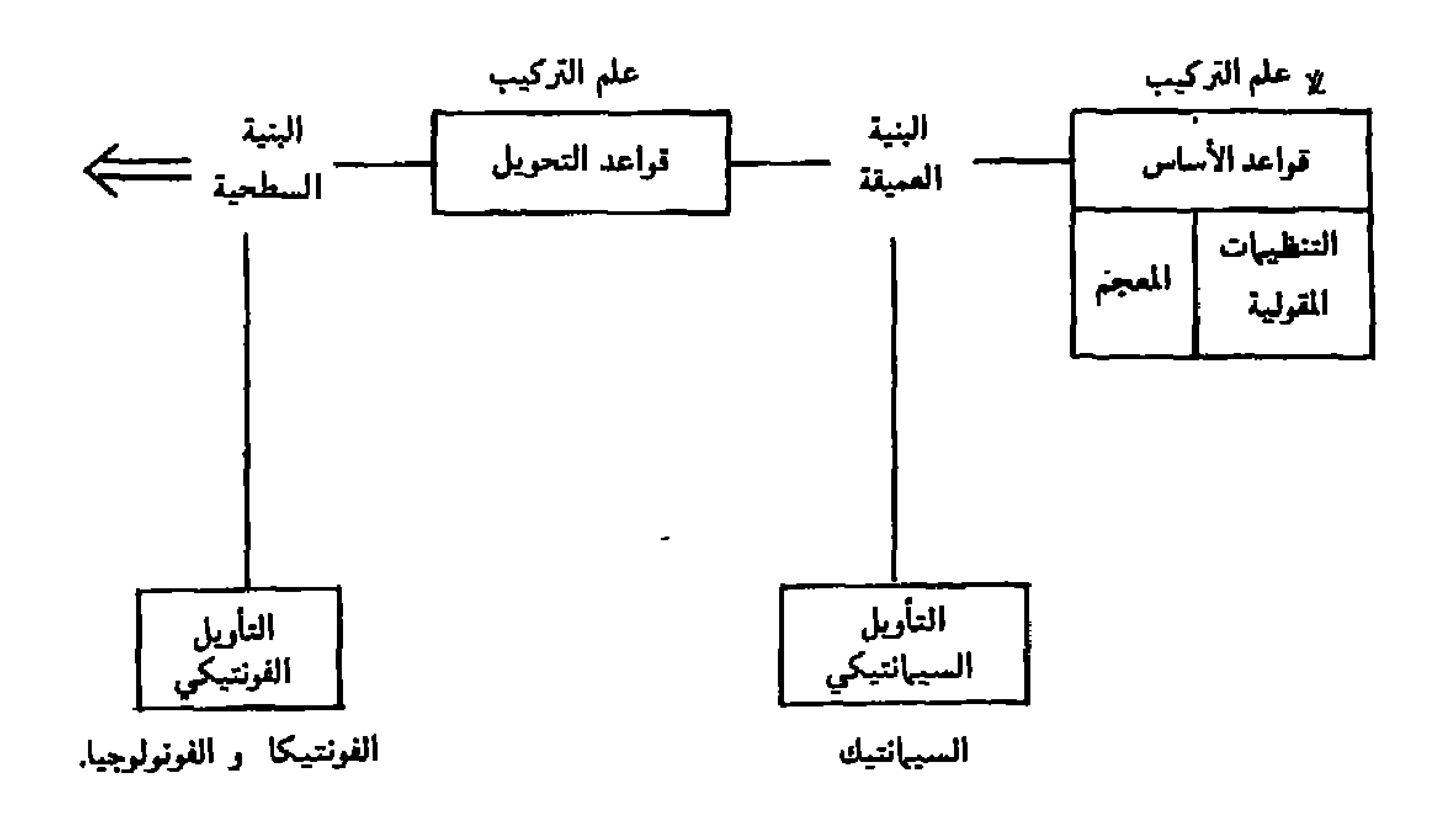
ـ نظرية الدلالة النصية.
ـ موسوعات للبنيات السيميوطيقية.
ـ اللغة الواصفة «الأخيرة» و«المشبعة» لتراكب اللغات.

---

(25) ص : 313
(26) تودوروف 1972، ص : 445
(27) كريستيفا 1969، ص : 11

3 ـ النص الظاهر والنص المولد :

للتقسيم علاقة بالبنية السطحية والبنية العميقة لدى شومسكي، ولكن كريستيفا تفضل استعمال مصطلحين آخرين مقتبسين من المصطلحات التوليدية الروسية (سوبوليفا وسومجان) لعدم كفاية هاتين البنيتين في تصورها، واللتان تتواجدان على مستوى النص الظاهر فقط، ويظهر مجال اشتغال كلا البنيتين من خلال الرسم الذي طرحه جان دوبوا :



هذا الشكـل بجميع خصـوصياته وتفرعاته يندرج ضمن النص الظاهر (الجاهز) الذي هو كذلك مجال التأويل النفسي. أما النص المولد فهو المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية والشخصية، إنه كما تقول كريستيفا بنينة وليست بنية، تلفظا وليس ملفوظا، إنه ليس الدال بل هو «جمع الدوال اللانهائي» [28]. وبواسطة هذا النص المولد تعتبر كريستيفـا سيميولـوجيتها قد وضعت قطيعة مع السيميولوجيا التقليدية التي هي مجال النص الظاهر ولا تستطيع أن تتعداه. وهذا التقاطع هو ما يسمى لديها بالايديولوجيم (والمصطلح يرجع لباختين)، وهو حسب تعريفها «هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها مجسدة في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مسافته، بإعطائها له خيوطها التاريخية والاجتماعية» [29].

4 ـ التناص :

اشتهر هذا المصطلح مع جولياكريستيفا وقد وضعته مكان مصطلح بـ ـ شخصية الباختيني، فباختين يميز بين محورين : الحـوار والتضـاد، وحسب كريستيفا فهذين المصطلحين ليسيا مميزين بدقـة وكفاية ولكن هذا لا يمنع من كون باختين هو أول

(28) ص : 222

(29) ص : 53

من ركز على هذا المستوى، إذ كانت هناك إشارات خاطفة لا ترقى إلى مستوى النظرية، فقد أشار شلوفسكي إلى نفس الظاهرة بقوله «كلما سلطت الضوء على حقبة ما، كلما ازددت اقتناعا بأن الصور التي تعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين وبدون تغيير تقريبا» (30).

وانطلاقا من هذا الارث الباختيني يصير النص مع كريستيفا «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصا آخر» (31)، كل نص «ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات»، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر» (32).

وتذهب كريستينا إلى أن وظيفة التناص ستظهر لنا عن العلاقات الموجودة بين الكتابة والكلام في النص الروائي، إذ إن نظام الرواية يأخذ من الكلام أكثر من أخذه من الكتابة، فهناك نوعان من الملفوظات في رواية أنطوان دولا سال :

1 ـ الأوصاف التقريضية : للموضوعات (لباس، هدايا، أسلحة)، أو للأحداث (انطلاقة الجند، مآدب، معارك).

---

(30) الخطيب 1982، ص : 42
(31) كريستيفا 1969، ص : 84
(32) ص : 85

2 ـ الاستشهادات : حيث يستشهد الكاتب بسقراط، تريميد، الإنجيل، سانت أو غسطين، ابن سينا...

وتهدف هذه التحليلات التناصية لدى كريستيفا، البحث عن منابع هذين النوعين من الفروقات :

فالأولى تأتي من المعرض، السوق، الساحة العمومية، أي من الكلام الفونتيكي (التلفظ الشفهي)، هكذا تعتبر الرواية حسب كريستيفا نسخا للتواصل الصوتي، وهو الشيء الذي يجعل الكتابة تتراجع إلى ما وراء. ولقد كانت هذه التقريضات تعرف في فرنسا (خلال القرنين 14 و15) تحت اسم «المناداة» Blossons التي تأتي من خطاب تواصلي منطوق بصوت مرتفع في الساحة العمومية من أجل إخبار الناس بما يتعلق بالحرب (عدد الجند الخارجين للمعركة، أصلهم، عتادهم)، أو ما يتعلق بالسوق (السلعة، جودتها، أثمنتها)، ولقد استغل دولاسال هذه «المناداة» التي تنتمي «لثقافة يمكن تسميتها فونتيكية» [33].

والثانية تنتمي إلى نص مكتوب : اللغة اللاتينية، أو الكتب الأخرى (المقروءة)، وهذه الاستشهادات إما أن تكون منقولة مباشرة (استشهاد)، أو تتداعى باعتبارها آثارا منسية،

(33) نفس المرجع، ص : 73

لا شعورية (ذكريات). وآخر ما تستنتجه كريستيفا هوان «كل كتاب [...] هو استنساخ لكلام شفوي» [34]، ليصير الاستشهاد (بل وحتى السرقة) هما الآخران فونيتيكيان مثل «البلاسون».

وإذا كان باختين قد أفاد كريستيفا في دراستها للرواية (رواية دولاسال كمثال) فإن سوسور هو الآخر قد ساعدها في البحث عن الخطاب المجهول في فضاء اللغة الشعرية بمفهوم «البراغرام» (القلب المكاني)، معتبرة «الملفوظ الشعري ليس إلا مجموعة.ثانوية من بين مجموعة أكثر كبرا والتي هي فضاء النص المطبق في مجموعتنا» [35] (اللغوية)، لتعتبر المدلول الشعري ليس منحدرا من شفرة أحادية بل على العكس «إنه الموضوع الذي تلتقي فيه أنماط عديدة ـ على الأقل اثنين ـ والتي توجد في علاقة سلبية الواحدة في علاقتها بالأخرى»، [36] وهو ما تحدث عنه سوسور في «أناغراماته»، وأهم ما جاء في هذه «الأناغرامات» حسب كريستيفا هو :

أ ـ اللغة الشعرية حالة أخرى للوجود، ذات مفعولين مضافة الى أصل اللفظ.

ب ـ توجد اتصالات بين العناصر فيما بينها بواسطة رباط، وبواسطة قافية.

---

(34) ص : 75

(35) ص : 194

(36) نفس الصفحة

ج ـ القوانين الشعرية الازدواجية تذهب إلى حد خرق قواعد النحو.

د ـ عناصر الكلمة / الموضوع تمتد على امتداد النص، أو مكتلة في فضاء ضيق مثل فضاء كلمة أو كلمتين. [37]

وانـطلاقـا من مفهـوم «البراغرام» لدى سوسور أقامت كريستيفا مفهوما جديدا أطلقت عليه مصطلح «البراغراماتية» (فقدان النظمية) الذي هو «خصوصية اللغة الشعرية»، والذي يساعد على «معرفة مجموعة من النصوص في اللغة الشعرية، التي تظهـر وكأنها مسكونة بمعنى» [38]. آخذة الشاعر لوتريامون كمثال على هذا الفضاء التناصي الذي هو مكان مولد أو نشوء الشعرية، أو كمثال على البراغماتية المولدة للمدلول الشعري، حيث تميز الباحثة البلغارية بين أنواع ثلاثة من السلبية:

1 ـ السلبية الكلية : حيث السلسلة مجهولة ومنفاة ومعنى النص المرجعي مقلوب وكمثال :
ـ يقول باسكال : «وأنا أكتب أفكاري تهرب مني أحيانا، ولكن هذا يجعلني أتذكر ضعفي الذي أنساه في كل ساعة، الشيء الذي يثقفني أكثر من ضعفي المنسي، لأنني لا أحاول غير معرفة عدمي»

---

(37) ص : 114
(38) نفس الصفحة

ـ الشيء الذي يصير مع لوتريامون : «عندما أكتب أفكاري لا تهرب مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أنساها في كل ساعة، إنني أتثقف في تناسب مع أفكاري المنسقة، ولا أحاول غير معرفة تناقض عقلي مع العدم».

ـ فالقراءة البراغماتيكية «توجب أن تقرأ الجملتان في نفس الوقت» (39).

2 ـ السلبية التماثلية : حيث المعنى العام للمقطعين يتماثل، ولكن هذا التماثل لا يمنع من أن البراغرام يعطي النص معنى جديدا. وكمثال :

ـ يقول لا روشفوكولد : «إنه لدليل على قليل من الصداقة ألا نشعر ببرودة صداقة أصدقائنا».

ـ أما لوتريامون فيقول : «إنه لدليل على الصداقة ألا نشعر بتضاعف صداقة أصدقائنا».

فالقراءة البراغراتيكية «توجب اجتماعا غير تركيبي بين المعنيين» (40).

3 ـ السلبية الجزئية : التي نجد فيها النفي لجزء واحد فقط من مرجعية النص.

ـ يقول باسكال : «نفقد الحياة بفرح شريطة أن نتحدث عنها».

---

(39) ص : 195

(40) نفس الصفحة

ـ بينما يقول لوتريامون : «نفقد الحياة بفرح شريطة ألا نتحدث عنها».
فالمعنى البراغراماتيكي هذا «يوجب القراءة المتزامنة لنفس اللفظين» [41].

ويفترض هذا التصور البراغراماتيكي ثلاثة فروض أساسية :
أ ـ اللغة الشعرية هي وحدها لا نهائية الشفرة : فالشفرة الأدبية ليست شفرة ثانوية وإنما هي شفرة لا نهائية بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق رغم تموضعه داخل لانهائية اللغة الشعرية وانفتاحها.
ب ـ النص الأدبي هو مزدوج كتابة ـ قراءة : ومن هنا يصير «المكتوب» هو «المقروء» وقد تحول إلى إنتاج، وكما يقول لوتريامون «فالسرقة ضرورية» [42]. ومن خلال هذا التحاور النصي بين المقروء والمكتوب تنتج نصوص ـ حوارات أوحوارات النصوص حيث تصير الذات (الناسخ)، التي تلعب بتوليد الكلمات، نصا، وكذا الذات المغامرة أو المقامرة بالمعنى (القارىء) هي الأخرى تصير نصا.
ج ـ النص الأدبي هو شبكة الترابطات أو النموذج الجدولي للبراغرام.

---

(41) ص : 196
(42) ص : 120

إن جوليا كريستيفا في تصورها للممارسة الدالة والانتاجية والتـدليل والتنـاص... تتجاوز «الأثر» و«الكتاب» مثل رسالة مفتوحة ومغلقة لتتحدث عن العمل الأدبي، محاولة صوغ نظرية تحصر موضوعها في «النص» من أجل إدراك خصوصياته اللغوية والوظيفية وذلك من خلال الجواب عن الأسئلة التالية :

ـ ماهـو موضـع هذا الموضوع الخصوصي بين تعدد الممارسات الدالة ؟

ـ ماهي قواعد اشتغاله ؟

ـ ماهي وظيفته التاريخية والاجتماعية ؟

ناظرة إليه مثل نوع من الاشتغال اللغوي. وباعتبار غرقه في اللغة حتى أخمص قدميه فالنص، من ثمة، هو كل ما تملكه هذه الأخـيرة من غرابـة «مـا يسائلها، ما يغيرها، ما يفككها من لا شعورها، ومن آلية امتدادها العادي» [43]، وذلك لأنه يضع على سطح الكـلام خطا عموديا حيث تتباحث نماذج هذا التدليل الـذي تستظهره اللغة التمثيلية والتواصلية، إنه، إجمالا، ليس مجموع الملفوظات النحوية واللانحوية، وإنما هو «ما يجعل نفسه مقبولا للقراءة من خلال خصوصية هذا الوضع الإجمالي لطبقات التدليل الحاضرة هنا في اللسان، وحيث توقظ الذاكرة : التاريخ» [44].

---

(43) ص : 10

(44) ص : 18 ـ 19

جيرار جنيت : من التناص إلى جامع النص

لم يقف جيرار جنيت عنـد حدود التناص بل تجاوزه الى البحث في التعـالي النصي أو عبر النصية. ويعرفه جنيت هذا الأخير بكونه «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى» [45]، إنه «الطريقة التي يحتويها النص أو يمكن أن نهبهـا له ليهـرب من ذاته لملاقاة نصوص، أو البحث عن نصوص أخرى» [46]. وهو ينقسم إلى خمسة أقسام من العلاقات عبر النصية :

1 ـ التناص : كما هو لدى كريستيفا والذي يعني العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يتجلى :
- في صورته الأكثر وضوحا والأكثر أدبية والتي هي الاستشهاد.
- في صورته الأقل وضوحا والأقل قانونية والتي هي السرقة.
- في صورته الأقل وضوحا والأقل أدبية والتي هي التلميح.

ويعرفه جنيت باعتباره «علاقة حضور ثانية بين نصين»، مشيرا الى أن مفهوم ريفاتير حول التناص هو مفهوم جد شاسع يلتقي مع ما يسميه جنيت بالتعالي النصي.

---

(45) جنيت 1982، ص : 7

(46) جنيت 1983، ص : 40

2 ـ النص النظير : وهو الطريقة التي بواسطتها «يصبح النص كتابا ويعرض نفسه لقرائه كذلك أو بصفة إجمالية لجمهوره»، [47] ويعطي جنيت مثالا على هذا النوع بأوليس لجويس فهذا الكتاب قد تضمن قبل نشره عناوين للفصول تحيل إلى علاقة كل منها بفقرة من الأوديسة، لكن جويس قد حذف فيها بعد هذه العناوين الصغيرة التي لم تنس من طرف النقاد، هذه العناوين الثانوية المحذوفة هل هي طرف من النص «أوليس» أم لا ؟ هذا السؤال هو في جوهره ذو طبيعة «نظير نصية». ويرى جنيت أن أي تعريف لهذا النص النظير يجب أن يتضمن تحديد موقعه (أين ؟)، تاريخ ظهوره واختفائه بالضرورة (متى ؟)، طريقة وجوده الشفوي أو غيره (كيف ؟)، التواصل بين المرسل والمرسل إليه (ممن ؟ إلى من ؟) والوظائف التي تحركه (من أجل ماذا ؟)، وهو ينقسم الى قسمين :

أ ـ ما فوق النص مثل : العرض الذاتي، الأجوبة للجمهور، التعليق الذاتي، استجوابات، حوارات، ندوات، عروض مراسلات، الجرائد المفضلة، ما قبل النص...

ب ـ ما حول النص مثل : الغلاف، الملصقات، اسم المؤلف، العناوين، الاهداءات، المقدمات، فكرة الكتاب، النقط...

---

(47) جنيت 1987، ص : 7

(48) ص : 10

3 ـ ما وراء النص : وهو علاقة التعليق الذي يجمع نصا بآخر يتحدث عنه دون تسميته (دون استدعائه)، ويضرب جنيت مثالا على ذلـك بكتـاب هيجل «فينومينولوجيا الروح» الذي يلمح بطريقة صامتة ومبهمة الى «ابن الأخ رامو» لديدرو.

4 ـ النص الأعلى : وهو كل علاقة تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، هذه العلاقة ليست هي علاقة التعليق السابقة، وإنما هي علاقة التحويل والمحاكاة، وكمثال على هذا النص الأعلى إلياذة فرجيل التي تختلف عن عمل جويس (أي عن النص النظير)، فالأول يقول شيئا مختلفا بطريقة هومير (يحكي قصة إيني بطريقة هو ميرفي الأوديسية)، أمـا الثاني فيقول الشيء نفسه بطريقة مختلفة (يحكي قصة أوليس بطريقة مختلفة عن طريقة هومير في الأوديسة).

5 ـ جامع النص : وهو النوع الأكثر تجريدا وتضمينا، والذي يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة : أصناف الخطابات، صيغ التعبير، الأجناس الأدبية، إنه تحويل لسؤال جاكسون حول أدبية الأدب (أو الشيء الذي تنحصر فيه أدبية الأدب)، ويخلق النوع الأدبي (قصة، شعر، سيرة، مقالة...) المكتوب على ظهر الغلاف «أفق انتظار» خاص يكون بمثابة المقود الذي يوجه عملية القراءة لدى المتلقي.

فيليب سولير : من التخطيط إلى الكتابة.

يميز سولير في مقال له تحت عنوان «مستويات سيمانتيكية لنص حديث» بين ثلاثة مستويات للنص، أو بتعبير أفضل بين ثلاث طبقات في أركيولوجية النص :

1 ـ طبقـة سطحية : هي الكتابة (الكلمة غير موضوعة بين قوسين) بمعناها الشائع (ألفاظ، جمل، مقاطع...) والذي يعني التخطيط أو التمثيل الغرافي للكلام. إنها ما هو مكتوب فعليا، الكتابة الفونتيكية. وهذه الكتابة تقرأ بوضوح (وبسرعة أيضا) داخل نظرية الخطاب (الذات / الدليل / المرجع / المفهوم / الموضوع / المعنى / الحقيقة)، وهذا «يعني أنها يمكن أن تكون في كل لحظة مفككة بطريقة خطية»، [49] أي موضوع التبادل.

2 ـ طبقة وسطى : وهي التناص، أو ما أسماه سولير «بالجسد المادي» للنص، معتبرا إياه من الأهمية بمكان، ومعرفا له ـ كما تعرفه كريستيفا ـ باعتباره «الاشارة التي بطريقتها يقرأ نص التاريخ ويخلص له» [50]، ومضيفا بأن النص لا يكتب من جمل أو كلمات وإنما من نصوص، وهو التصور ذاته الذي يقدمه هودبين حين يعتبر أنه من أجل دراسة (أو معرفة) لغة النص (الخاصية

(49) سولير 1968، ص : 274
(50) نفسه، ص : 279

اللغوية للنص، أو اللغة التي تجعل من أثر ما نصا) يجب دراسة هذه اللغة في ديناميكيتها، أي دراسة التحولات المتغيرة في النص بين العلاقات الخاصة بكل الأشكال اللغوية (الذات / المرسل / المرسل إليه / الدال / المدلول / التناص)، ومعتبرا هذا التناص رفضا لكل تصور فرداني للنص كتعبير لأنا وحيد (دلالة على الموهبة أو العبقرية)، لأن النص «يظهر لنا ـ وبسرعة ـ كمجال لا لتقاء خطا بين على الأقل» (51).

وفي إطار التناص يتحدث سولير عن بداية إيديولوجية النص (أو بعبارة أدق سياسة النص) في الانكشاف والدخول (التداخل) في علاقة مع نصوص أخرى، والخلاصة التي يخرج بها هو أنه بالنسبة للعمل «ليس هناك نصوص فيتيشية مغلقة، مبنية دفعة واحدة ونهائيا، إنه يجدد نشاط [توظيف] نسيج الكتب، إنه يجعل الكتب تتقاطع فيما بينها ويحملها إلى نطاق أبعد من حدودها وذلك داخل نص مجمل» (52).

ويعطي سولير مثالا على التناص بالكوميديا الإلهية لدانتي، وهو ما أطلق عليه «اختراقية الكتابة»،هكذا تتجلى هذه الكوميديا مثل عمل بلا منابع، فهي لا تستلهم نصوصا عديدة، بل إنها تجمعها جميعا، تفككها، وتعيد توزيعها في فضاء لغتها.

(51) هودبين 1968، ص : 259

(52) سولير 1968، ص : 280

3 ـ طبقة عميقة : هي «الكتابة» (الكلمة موضوعة بين قوسين)، وتعني فعل انفتاح اللغة، تمفصلها، تقطيعها، تفضيئها (المصطلح يرجع أساسا لديريدا)، بالطريقة التي تظهر بها دائما «ما قبل كتـابة» في «الكتابة»، أثر داخلي للتمييز دال / مدلول، حجز خطي للصوت في الكلام» [53]، وتحتوي هذه الطبقة («الكتابة») الطبقة الأولى (الكتابة كتخطيط)، إنها «مسرح بلا خشبة ولا قاعة» [54]، وعلى هذه «الكتابة» التي ليست حقلا مغناطيسيا وانما إسقاطيا ورجعيا، عليها أن تلامس في اقتصاديتها ما أسماه سولير ـ بالتـاريخ النصي، ويعرفه بأنه «المدة المخصصة التي تلعب فيها حرية تنظيم النصوص المنتجة ـ يعني خارج المكتبة ـ في اتصال مباشر مع الحركة التاريخية نفسها لهذه الحركة المفككة كنص» [55].

إن مجموع هذه العمليات (الكتابة، التناص، «الكتابة») لا يؤسس موضوعا أدبيا حسب سولير، ولكن أثرا معرفيا مخصصا للواقعي، مع الاشـارة إلى أن الأمـر يتعلق هنا بصياغة مادية جدلية ما تزال في بدايتهـا، ولـذلك يتحدث سولير عن مفهوم الانعكاس، لكن عن انعكاس داخل سيرورة متحركة تبحث عن لحظة «المرآة» و«قصدير المرآة» (أي ظهر المرآة). ومن أجل إيضاح سيرورة صياغة النص وفضائه يميز سولير بين النص، والكتـــاب، حيث كل فقـرة في النص هي دومـا في مواجهـة

(53) المرجع السابق، ص : 274

(54) نفس الصفحة.

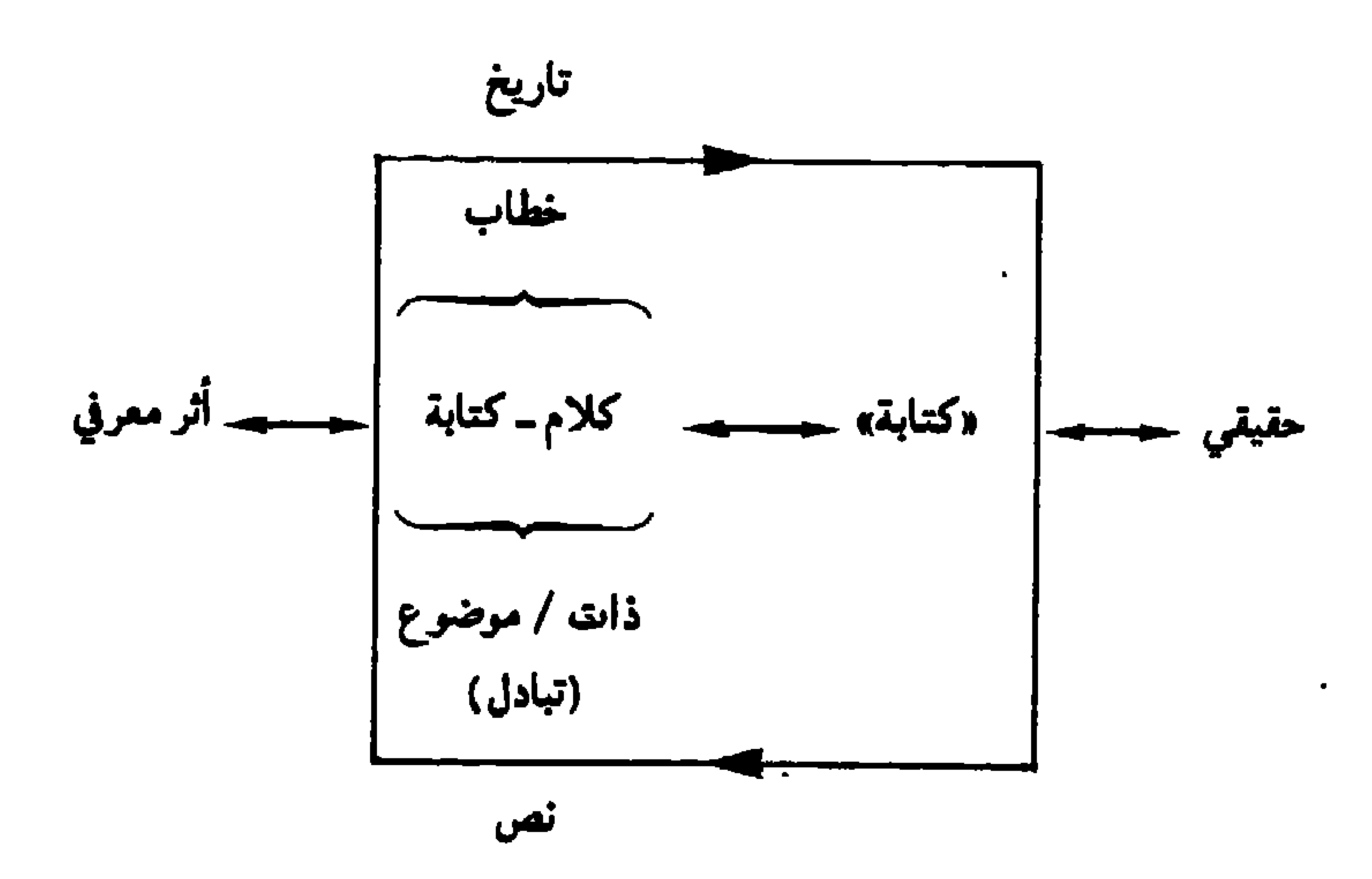
(55) نفس الصفحة.

للمجموع، المجموع في إطار كونه موجها باستمرار نحو لا نهائية الفقرات الممكنة التي تحول بينه وبين الانغلاق. وانطلاقا من كل هذا يخرج لنا سولير بالنتيجتين الآتيتين :

1 ـ النص المكتوب هو لا نهائي : إنه مكون من متواليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها.

2 ـ ناسخ وقارىء النص مجبران على أن يصيرا أطرافا في النص (أي أطرافا مكونة له).

ومجموع هذه العناصر والعلاقات والعمليات هو ما يشكله الرسم التالي كما يطرحه سولير :



ويلتقي مفهوم «الكتابة» لدى سولير مع مفهوم بارت للكتابة، ولكن ليس بالمفهوم الذي هو مطروح في كتابة «الدرجة الصفر للكتابة» لان هذا المفهوم قد تجاوزه بارت منذ مقالة «الكتاب والمستكتبـو ن» وليس حتى كتـابـه «ساد، فوريي، لايولا» كما يذهب فاجيس [56]، ففي هذه المقالة نجد بارت يميز بين :
المستكتبين : وهم أشخاص يكتبون من أجل هدف تفسيري أو تعليمي أو غيره (على أية حال ليس من أجل المتعة)، وليست اللغة بالنسبة لهم غير وسيلة للتعبير عن الفكر (وعاء) ... إنهم يعتبرون كلامهم يضع حدا لضبابية العالم (يشرح، يفسر، يعطي معنى واحدا وأحادي يزيح الستار عن الحقيقة المغمورة)، ليصير الـدور المنـاط بهم هو الشهـادة على ضوء المذهب (مذهب / شهـادة)، وهذا الدور ناتج عن الالتزام ومن هنا كانت وظيفة المستكتب الأساسية «أن يقول رأيه في كل مناسبة وبلا تأخر» [57].

ـ أما الكتاب فهم على العكس، يهدفون إلى اللغة ذاتها، اللغة باعتبارها غاية وليست وسيلة، ولا يحاولون إزاحة ضبابية العالم لأن كتاباتهم تخلق هذه الضبابية عن طريق اللغة. وهنا يسوق بارت قوله جاك ريجوت التي هي «حتى وأنا أؤكد فإنني مازلت أتساءل».

---

(56) فاجيس 1979، ص : 178

(57) بارت 1981، ص : 152

ـ هكذا ينجز الكاتب «نشاطا»، أما المستكتب فينجز «تأثيرا»
ـ يشارك الكاتب «كعراف»، أما المستكتب فيشارك «مثل قس».
ـ كلام الأول «فعل لازم» وكلام الثاني «فعل متعد» (بالمفهوم النحوي).
ـ كلام الكاتب «بضاعة مسلمة حسب تناول مشاع، إنها الموضوع الوحيد لمؤسسة مؤسسة لذاتها، هي الأدب» [58]، أما كلام المستكتب فعلى العكس من ذلك «إنه لا يمكن أن ينتج ويستهلك إلا تحت جناح مؤسسة تلعب دورا آخر أساسيا هو إعطاء استحقاق لهذه اللغة : الجامعة، ويأتي بعد ذلك البحث، السياسة إلخ» [59].

ويضيف بارت في الحوار الذي أجراه معه موريس نادو بأن هذا الاستكتاب هو «أسلوب ذلك الذي يكتب معتقدا أن اللغة ليست وسيلة، وأنه ليس في حاجة الى مناقشة الأقوال التي تصدر عنه»، إنه كذلك «أسلوب من يرفض طرح مسألة التعبير، ومن يعتقد أن الكتابة هي مجرد الربط بين العبارات»، إنه أيضا «الأسلوب الذي يرفض من الناسخ أن ينصب نفسه ذاتا في عملية التعبير» [60]

(58) نفس الصفحة
(59) نفس الصفحة.
(60) بارت 1986، ص : 49

III
النص والسلطة (مقاربة أولية)

إن الاشكالية المطروحة في هذا الفصل هي إشكالية لغوية في جوهرها، ففي اللغة تتجلى أشد قوة تتوفر عليها السلطة، والتي لا تكمن في قوة العنف الممارس على المتكلمين وإنما في تقبلهم لسيطرة القـواعـد التي تعـطي ـ ضمنيا ـ الاقرار بمشروعية السلطة، هكذا تتجلى هذه الأخيرة باعتبارها استراتيجية أكثر مما هي تملكية، حيث تبرز أجهزة السلطة كممارسة «تعمل في خفاء» من خلال القـانـون المنظم والقواعد المفروضة على المتحدث. وعنـدمـا تبحث في مفهـوم القانون (أو القاعدة) يبرز القمع المـمارس على مستعمل هذا القانون، الذي يعرف بأنه «تنظيم النزوعات اللاشرعية التي يمنعها ويعزلها ويتخذها كموضوع أو كوسيلة من وسائل السيطرة». [1] ومن هنا يوضع القانون ليس كمراقبة للتعبير وإنما كإرغام على القول، وهذا يرجع بالأساس إلى كون السلطة لا ترى نفسها ولا تتحدث عنها ولذلك فهي «تسمح بالقول وتحث عليه» بشتى الوسائل (المادية خصوصا).

ونـظرا لاتسـاع الحـديث في هذا المـوضـوع فقد فضلنا الاقتصار على «مقاربة أولية» له، لا تنغمس في التفريعات وإنما تقتصـر على ماهـو عام وبسيط، وذلك من خلال مجموعة من الثنـائيات اللغـوية : كالثنـائية السوسورية (لسان / كلام)، والثنائية الشكلانية (لغة عادية / لغة شعرية)، والثنائية الموروثة عن البلاغة القديمة (لغة / أسلوب)، والثنائية اليالمسليفية (لغة تقريرية / لغة إيحائية).

(1) دولوز 1987، ص : 36

اللسان والكلام :

«ليس هناك من لساني لايدين بشيء (لسوسور)» [2]، هذه الجملة التي نطق بها بنفنست لها مصداقيتها، فسوسور يعتبر بحق «آدم» اللسانيات باعتبار أن نظرياته اللسانية قد أثرت في المدارس التي تلته من وظيفية وتوزيعية وتحويلية وتوليدية، وقد تجاوز هذا التأثير مجال اللسانيات لكي يفرض إعادة النظر في معارف عديدة كالسوسيولوجيا والسيكولوجيا والانتروبولوجيا والتاريخ والنقد الأدبي... وليعوض الكوجيطو الديكارتي الذي يعتبر الفكر محور (أو المحدد الجوهري لِ) الوجود، بجعل اللغة مركز هذا الوجود وبالتالي المميزة للانسان عن غيره من الكائنات الحية. ولقد وردت لدى سوسور في محاضراته حول اللسانيات العامة مجموعة من الثنائيات تختصر نظريته اللسانية، وهي كالتالي :

الثنائيات السوسورية	
التلفظ	السمع
الدال	المدلول
الفرد	المجتمع
اللسان	الكلام
المادي	الجوهري
الاستبدال	التركيب
التماثل	التعارض
التزامن	التعاقب

(2) بنفست 1966، ص : 32

غير أن دراستنا لن تتناول كل هذه الثنائيات بل ستركز على أهمها وهي ثنائية اللسان والكلام، هذه الثنائية التي تتواجد لدى أغلب اللسانيين عبر تسميات مختلفة : لسان / خطاب (غوستاف غيوم)، نظام / نص (لوي يالمسليف)، شفرة / رسالة (رومان جاكسون)، كفاية / إنجاز (نيام شومسكي).

إن سوسور يدرس اللغة باعتبارهما خاصية إنسانية، ملكة لا تقتصر على فرد بعينه أو مجموعة دون أخرى، فهي تمتاز بالشمولية حيث تتضمن ظواهر فيزيائية، فيزيو لوجية، سيكولوجية، اجتماعية، تاريخية.. مما يجعلها تأبى على التصنيف ضمن الظواهر الانسانية، ويقسمها سوسور إلى قسمين.

قسم أساسي هو اللسان : إنه نتاج يقتصر على مجموعة اجتماعية (أو لسانية) معينة، إنه اللغة وقد حذف منها الكلام.

قسم ثانوي، هو الكلام : إنه فعل يقوم به الفرد أو الذات المتكلمة، إنه فعل فردي للاختيار والتحقيق.

ويميز سوسور بين هذين القسمين من خلال ثلاثة محاور :

المحور الأول : اجتماعي / فردي :

يميز سوسور بين اجتماعية اللسان وفردية الكلام، فالأول يتحدد باعتباره مجموعة من العادات اللسانية التي تسمح لفرد بالتواصل مع مجموعته اللسانية، فلابد من وجود جماعة متكلمة لكي يوجد اللسان، فالطبيعة المجتمعية هي إحدى الخصائص الداخلية للسان الناتجة عن عقد جماعي يفرض بصفة سلبية على كل من يرغب في التواصل، ويجبر على الخضوع له كلية دون افتراض سابق تأمل، إذ لا يدخل التأمل والتفكير إلا في ترتيب اللسان وليس في خلقه (وإبداعه)، وهو يوجد ناقصا عند كل فرد ولا يوجد كاملا إلا عند الجمهور، ومن هنا جاءت الصفة الاستقرارية للسان، فهو يقاوم التحويلات التي يجريها الفرد عليه (لأنه نتاج مجتمعي حادث عن التواطؤ والاتفاق)، بخلاف الكلام الذي توجد فيه، حسب تعبير سوسور، جرثومة جميع التغيرات.

وانطلاقا من هذه الاجتماعية التي يتضمنها اللسان يقارن سوسور بينه وبين أنظمة اجتماعية أخرى مثل أبجدية الصم ـ البكم، الكتابة، الطقوس الرمزية، أشكال الآداب، الاشارات العسكرية... يقول : «لقد لاحظنا أن اللسان هو مؤسسة اجتماعية، ولكنه يتميز بمجموعة من السمات عن المؤسسات الأخرى : السياسة، القانون إلخ، ومن أجل فهم طبيعته الخاصة يجب أن ندخل نظاما جديدا من الوقائع. إن اللسان هو نسق من الأدلة يعبر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنته بالكتابة، بأبجدية الصم.

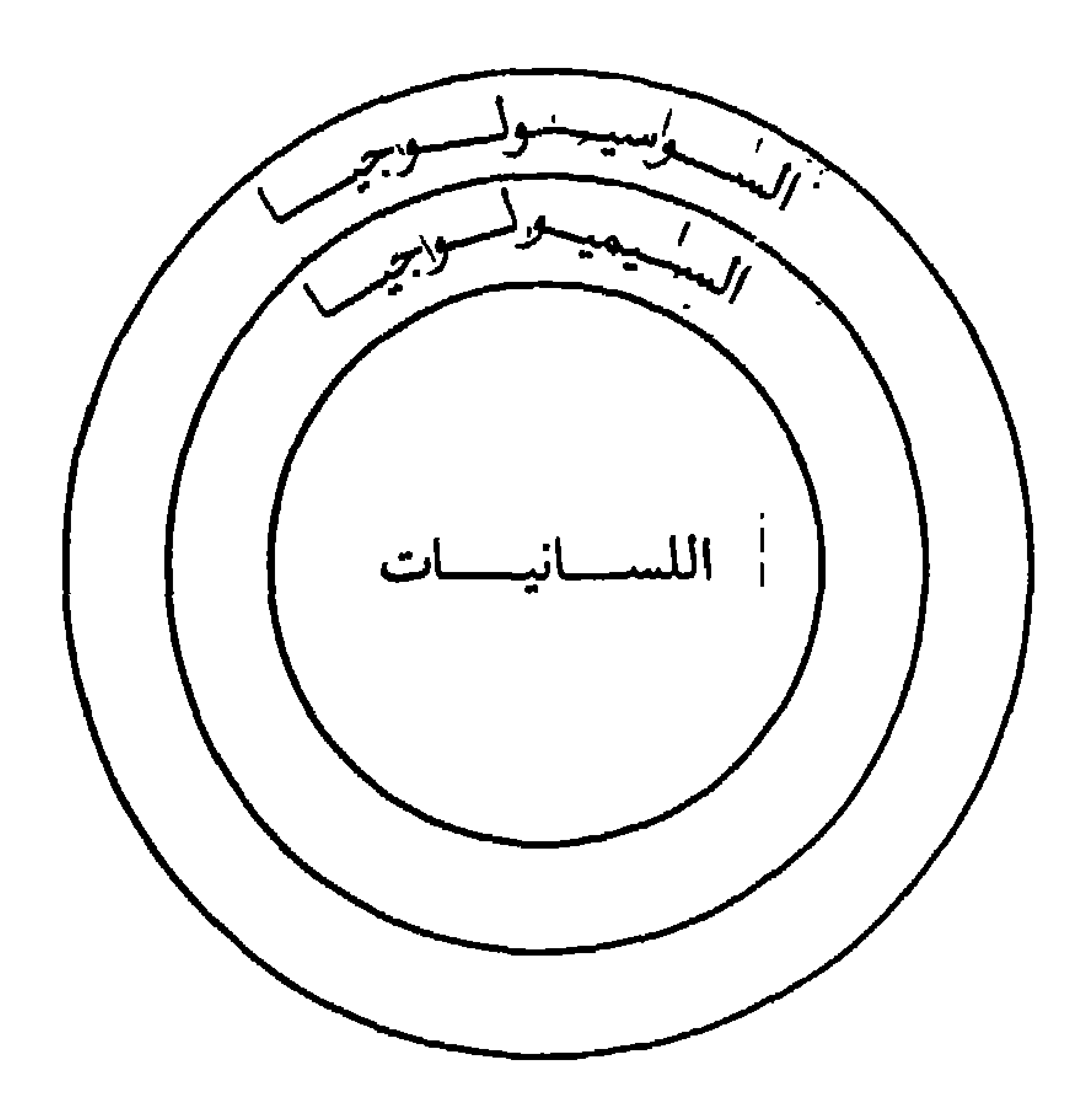
ـ البكم، بالـطقـوس الـرمـزية، بأشكال التأديب، بالاشارات العسكرية إلخ، إنه وحده أهم هذه الانساق» [3]. ومن ثمة يتصور سوسور علما جديدا يدرس اللسان في حضن الحياة الاجتماعية، «وسيؤسس فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام، وسنسميه سيميولوجيا (من الاغريقية Se-meion «دليل») وسيعـرفنا مم تتشكل الأدلة، وماهي القوانين التي تتحكم فيها، وبما أن هذا العلم غير موجود بعد، فلا نستطيع أن نقول ما سيكون عليه، ولكن له حقا في الوجود، وموقعه محدد مسبقـــا، وليست اللســانيات غير فرع من هذا العلم الهـام، والقـوانـين التي ستكشفهـا السيميولـوجيا ستطبق من طرف اللسانيات، وهكذا ستجد هذه الأخيرة نفسها، مرتبطة بموقع محدد ضمن مجموعة المعالم الانسانية». [4]

هكذا يعتبر سوسور بأن «المشكلة اللسانية هي وبالدرجة الأولى مشكلة سيميولوجية»، لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحـاح هو ماهية المشكلة السيميولوجية، يجيبنا ادريان نافيل (عميد كلية الآداب بجنيف) بأن سوسور «يؤكد حول أهمية علم عام يسميه سيميولوجيا، حيث سيكون موضوعه قوانين الإبداع وتحـويل الأدلـة ومعـانيهـا، والسيميولـوجيا هي جزء هام من السوسيولوجيا، بل إن أهم أنسقة الأدلة هي اللغة الاتفاقية بين الانسان» [5].

(3) سوسور 1979، ص : 33

(4) نفس الصفحة.

(5) انظر كالفيت 1973، ص : 88



المحور الثاني : ذاكرة / إبداع.

يرى سوسور بأن اللسان ليس نشاطا وعملا للفرد المتكلم، بل إنه نتاج يكتسبه الفرد بكيفية سلبية عن طريق تسجيله في الذاكرة، إنه يشبه خزينة قد وضعتها ممارسة الكلام في الأفراد الذين ينتمون إلى جماعة واحدة، ومن هنا يستعمل له سوسور مجموعة من التشبيهات :

- معجم.
- كنز داخلي.
- كنز مخزون.
- مخزن.

ـ مجموعة البصمات المخزونة في كل دماغ.

أما الكلام فهو فعل فردي يتعلق بالارادة والذكاء، ويجب أن نميز فيه بين :
1 ـ التنـظيمات التي بواسطتها يستعمل المتكلم شفرة اللسان هادفا إلى التعبير عن أفكاره الخاصة.
2 ـ الميكانيزم النفس ـ فيزيائي الذي يسمح له بأن يخرج هذه التنظيمات.

المحور الثالث :, شفرة / استعمال الشفرة :

إن اللسان حسب سوسور هو قانون يتأسس على نوع من العقـد الاجتماعي، وليس الفرد بقادر على ابتكاره أو تعلمه في معزل عن مجموعته اللسانية، أو تغييره في معزل تام عن نوع من الاتفاق والتعاقد، وليس الكلام غير تطبيق لهذا القانون، خروج به من القوة إلى الفعل، ومن خلال هذا التمييز يشبه سوسور اللســان بسمفونية لها وجودها الذاتي والمستقل، والأخطاء التي يرتكبها الموسيقيون (المتكلمون) لا تمس واقع السمفونية في شيء.

اللغة العادية واللغة الشعرية :

لقد تأثر الشكلانيون الروس باللسانيات السوسورية ومنها الزوج (لسان / كلام)، وهذا راجع أساسا الى ارتباط دراستهم الأدبية بالدراسات اللسانية، وهذا ليس بالأمر الغريب، فهذه الجماعة التي أطلقت على نفسها الاوبوياز Opoiaz (وتعني «جمعية دراسة اللغة الشعرية») والتي تأسست سنة 1917 قد ضمت بين تناياها «حلقة موسكو اللسانية» التي سبق تأسيسها سنة 1914 ـ 1915 والتي كانت تجمع لسانيين مشهورين مثل شاخماتوف وجاكسون، ومن هنا نفهم قولة إيخنباوم «وبينما كان من عادة الأدباء التقليديين توجيه دراستهم نحو تاريخ الثقافة، أو نحو الحياة الاجتماعية، فإن الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو اللسانيات» [6]، وفي المقال الذي نشره جاكسون وتينيانوف نجد إشارة واضحة الى الثنائية السوسورية لسان / كلام، فلقد كان حسب رأيهما «وضع مفهومين مختلفين كلام / لسان. وتحليل علاقتهما (مدرسة جنيف) عمليتين جد مثمرتين بالنسبة للسانيات [...] إن الباحث الذي يعزل هذين المفهومين يشوه، لا محالة نظام القيم الفنية، ويهدر إمكانية إقامة قوانينه الملازمة» [7]. وهذا التمييز السوسوري هو الذي سيؤدي بهم في مرحلة مبكرة الى التمييز بين اللغة العادية واللغة الشعرية، الأولى باعتبارها القاعدة الموجودة، الملكة الجماعية، أما الثانية فباعتبارها العبارات الفردية، فعل الابداع.

(6) انظر الخطيب 1982، ص : 36

(7) نفسه، ص : 30

وتعتبر مرحلة التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية (أو العادية) هي المرحلة الأولى في دراسة الشكلانية، إذ إن إيخنباوم يميز في مقاله «نظرية المنهج الشكلي» - وهو يفضل أن يسميه بالمنهج المورفولوجي أو التصنيفي - بين أربع مراحل في تاريخ الشكلانية :

الاولى : وتتحـدد انطلاقا من التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعـرية كما هو مع ياكـوبنسكي، أو اللغـة الانفعالية واللغة الشعرية كما هو الأمر مع جاكسون.

الثانية : والتي تتحدد انطلاقا من المفهوم العام للشكل في إدراكه الجديد الذي أوصل لديهم إلى مفهوم النسق، ومن ثمة الى مفهوم الوظيفة.

الثالثة : التي تتحدد انطلاقا من التقابل بين الإيقاع الشعري والـوزن كما هو مع بريك، ومن مفهوم الإيقاع كعامل مؤسس للشعر في وحدته توصل الشكلانيون الى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (تركيبية معجمية، دلالية).

الرابعة : هذه المرحلة الأخيرة تتحدد انطلاقا من إقامة هوية النسق، ومن تمييز النسق بحسب وظـائفـه، هذا التمييز الذي أوصل لديهم إلى مسألة تطور الأشكال. (8)

---

(8) ص : 67 ـ 68

لقد كان هدف الشكلانيين هو تأسيس علم للأدب، هذا الهدف الذي عبر عنه جاكسون في مقاله عن كلينيكوف بقوله إن «موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وانما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا، ومع ذلك فلحد الآن يشبه مؤرخو الأدب البوليس الذي بدل أن يلقي القبض على شخص ما، يجمع بالصدفة كل من يوجد في البيت، وكذلك الناس الذي يمرون في الشارع، وهكذا يستعمل مؤرخو الأدب كل شيء: الحياة الشخصية، علم النفس، السياسة، الفلسفة بدل الأدب، يستعملون مجموعة من الأبحاث التقليدية، كأنهم ينسون بأن هذه الأدوات ترجع الى علوم مناظرة: تاريخ الفلسفة، تاريخ الثقافة، علم النفس.. وأن هذه العلوم الأخيرة يمكن أن تستعمل الآثار الأدبية مثل وثائق ناقصة، ومن الدرجة الثانية» (9).

ومن أجل تدعيم وتحقيق هذا التنوع بين علم الأدب وغيره، دون اللجوء إلى علم جمال تأملي، فإنه كان الضروري المقابلة بين المتوالية الأدبية ومتوالية أخرى من الوقائع. وكانت المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية (العادية) هو ما يمثل هذا النسق المنهجي حيث تم تطوير هذه المقابلة في مقالات ياكوبنسكي وجاكسون.

(9) جاكسون 1977، ص: 16 ـ 17

ففي عام 1916، وفي أول منشــور جماعي للحــركــة الشكلانية، كتب ياكوبنسكي : «ان الظواهر اللسانية ينبغي ان تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي التوصيل فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنـظام الفكـر الشفـوي) حيث لا يكون للمكونات اللســانية (الأصـوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكـون هذه المكـونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهـدف العمـلي الى المـرتبـة الثانية ـ مع أنه لا يختفي تماما ـ فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة» (10).

ان هذه القـولة تجعل الاختلاف بين كلا اللغتين، يكمن في أن اللغة اليومية تهدف إلى التواصل أما اللغة الشعرية فتهدف الى اللغة ذاتها، الأولى تتخد اللغة مجرد وسيلة، أما الثانية فتتخذها كغاية وذلك لأن الأدب هو فن اللغة كما عبر فاليري.

أما جاكسون فيقول في مقاله عن كليبنيكوف «: إذا كانت الفنون التشكيلية تشكيلا للمادة البصرية ذات القيمة المستقلة، إذا كانت الموسيقى تشكيلا للمادة الصوتية ذات القيمة المستقلة، والرقص للمادة الحركية ذات القيمة المستقلة، فإن الشعر هو إذن تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة، الكلمة المستقلة كما يقول

(10) الخطيب 1982، ص : 36

كليبنيكوف». [11] هكذا تتجلى الشاعرية في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست شيئا أو بديلا عن الشيء الخارجي. أي أننا عندما نكون أمام اللغة اليومية فنحن لا نلتفت إلى الصوت أو نسيج الدليل اللغوي باعتبار أن الأمر يتعلق بالإخبار، والهدف الأساسي من الرسالة هو التبليغ والتواصل، فالكلمة في الخطاب العادي هي مجرد «إيتيكيت» أو بطاقة «شفافة»، [12] بينما في الخطاب الشعري تستعمل التكرارات الصوتية، وتوظف جميع عناصر الرسالة (فونيمات، مورفيمات، لكسيمات، تركيبات...) عن قصد، وذلك من أجل غرض جمالي محض، أي أن الرسالة تهدف إلى ذاتها فحسب.

هكذا توفر الكلمة لنفسها قانونها الخاص الذي يركز على الرسالة لحسابها الذاتي (استهداف الرسالة بوصفها رسالة)، لتصير خاصية الفعل الإبداعي حرة، طليقة، وليس إجبارية. فالفعل الابداعي يرفض التقنين، هذا التقنين الذي هو صديق الكلاسيكية التي تحاول حصر الأدب في صور مضبوطة ومحدودة ومراقبة، وهو ما يبرز الطابع السلطوي للكلاسيكية التي هي الأكثر سلطوية من بين جميع الاتجاهات الأدبية وذلك ما يتجلى من خلال إيمانها بالتقليد ورفضها لكل خيال خلاق. وفي محاولتها لتحديد الأدوات الشعرية النمطية أعلنت الكلاسيكية عن فشلها كاتجاه أدبي لأنه حتى لو استطعنا تحديد الأدوات الشعرية النمطية (وهو عمل صعب، إن لم يكن مستحيلا)، فإن هذا لا

(11) جاكسون 1977، ص : 26

(12) إيرلخ 1989، ص : 3.

يعني أننا بذلك قد اكتشفنا حدود الشعر، فالشعر بلا حدود، وبلا غرض، فلا شيء يوجد خارج الشعر لتبدو مسألة الغرض الشعري بدون موضوع، وبشكل يبدو معه الحد الفاصل بين ماهو شعري وما ليس شعريا «أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين». (13)

وتحاول شعرية جاكسون الإجابة عن السؤال التالي : ماهو العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا في كل أثر شعري ؟، أو بصيغة أخرى : ماهو العنصر الذي يجعل من عمل معطى أثرا شعريا ؟. وقد وجد صاحب «قضايا الشعرية» في اللسانيات النموذج الأمثل لمحاولة الإجابة عن مجموع التساؤلات التي تؤرقه، باعتبار أن الاختلاف بين الأدب والفنون الأخرى من جهة، وبين الأدب وأنواع السلوكات اللفظية المختلفة من جهة أخرى، يرجع الى اللغة، ومن هنا اعتبر جاكسون الشعرية فرعا من اللسانيات التي هي «العلم الشامل لكل البنيات اللسانية». (14) ولذلك نجده يؤكد على ضرورة (وأهمية) دراسة اللغة في جميع تنوعاتها ووظائفها، لأن الوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة وإنما هي فقط وظيفتها المهيمنة والمحددة لجوهر الشعر كشعر، في حين أنها تلعب في الأنظمة اللفظية الأخرى دورا ثانويا (عرضيا أو تكميليا).

---

(13) جاكسون 1977، ص : 33

(14) جاكسون 1963، ص : 210

إن كل فعل تواصلي لفظي، أو كل سيرورة لسانية تتكون من مجموعة من الفواعل المنظمة لعملية التواصل. هذه العملية تقـوم بين مرسـل (أو متكلم) ومرسلة إليه (أو مخاطب) وذلك بواسطة رسالة، ولأجل أن تكتسب الرسالة فاعليتها المتوخاة منها يجب أن تستند إلى سياق يفهمه المرسلة والمرسل إليه فهما جيدا، وتقوم الرسالة على شفرة مشتركة إجمالا ـ أو على الأقل ـ بين كلا الـطرفين (المرسل والمرسل إليه)، ويربط بين هذين الطرفين قناة فيزيائية هي أداة الاتصال التي تسمح لهما بإتمام أو ربط التواصل. وعن هؤلاء الفواعل الستة تصدر وظيفة خاصة.

فالوظيفة التعبيرية تتعلق بالمرسل الذي يهدف إلى التعبير عن موقفـه تجاه الموضوع المتحدث عنه، إنه يحاول أن يعطينا الاحسـاس بانفعال معين (حقيقي أو زائف)، ويتجلى ذلك في طريقة النطق (مرتفع، منخفض، سريع، بطيء...)، وفي استعماله لأدوات لغوية تفيد هذا الانفعال كالتأوه أو التعجب أو القسم أو الاستغاثة... فالتلوين الصوتي يولد اختلاف المعنى حتى إننا يمكن أن نعطي لكلمة واحدة، عند الاستعمال، حالات تعبيرية كثيرة. وهكذا ففي مسرح ستانيسلافسكي بموسكو كان يطلب المخـرج من أحد الممثلين، قبل الصعود الى الخشبة، أن يعطيه أربعين رسالة مختلفة للعبارة «هذا المساء». [15]

(15) نفس المرجع، ص : 215

أما الوظيفة الافهامية فتتعلق بالمرسل إليه، كما تتجلى في صيغتها النحوية الأكثر دلالة والتي هي الدعاء أو الأمر (وهما صيغتان متميزتان في تركيبهما ومورفولوجيتهما، وكذا تلفظهما)، أو في الأساليب الجنرية والانشائية.

أما الوظيفة المرجعية، والتي يرى غيرو أنها «قاعدة اتصال»، (16) فهي تتعلق بالسياق وتحدد موضوع الرسالة.

ويضيف جاكسون إلى هذه الوظائف الثلاث التي تعود إلى بوهلر، الوظيفة الانتباهية كما يطلق عليها مالينو وسيكى، وتهدف هذه الوظيفة إلى :

- إقامة التواصل وتمديده أو فهمه.
- التأكد من اشتغال دورة الكلام («آلو ! هل تسمعني ؟»).
- إثارة (أو التأكد من) انتباه المخاطب («قل أتسمعيني ؟»).

وتشترك الحيوانات الناطقة مع الانسان في هذه الوظيفة، وذلك من خلال الجهد المبذول لإقامة التواصل والحفاظ عليه، كما أنها الوظيفة الأولى للأطفال حيث إنهم ينزعون إلى التواصل أكثر من إصدار الرسائل الحاملة للأخبار.

---

(16) غيرو 1984، ص : 10

أما الوظيفة الميتالسينة فهي وظيفة تتحدث عن اللغة، في مقابل اللغة الوضوع التي تتحدث عما هو خارج اللغة، وتتعلق هذه الوظيفة بالشفرة، وهي وظيفة تصدر عنا في كل لحظة دون وعينا بذلك (مثلما كان السيد جوردان يتحدث نثرا دون أن يدري). وهذه اللغة الواصفة هي أداة علمية ضرورية ليس فقط لخدمة المناطقة واللسانيين وإنما أيضا تلعب دورا هاما في اللغة اليومية، كما انها وسيلة أساسية لاكتساب الطفل للغة وتعلمه لها، ومن هنا يعرف جاكسون الحبسة باعتبارها فقدان القدرة على العمليات الميتالسينة.

ويؤخر جاكسون الحديث عن الوظيفة الشعرية والمتعلقة بالرسالة في ذاتها (ولذاتها)، وتتميز هذه الوظيفة «بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف [17]»، وينتج التأليف عن المجاورة في حين ينتج الاختيار عن المشابهة (والمغايرة والترادف والطباق...)، أما التماثل أو التوازي فهو تركيب ثنائي، أساسي في اللغة الشعرية حيث إن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي كما يذهب إلى ذلك جيرار مانلي هو بكنس. [18]

(17) جاكسون 1963، ص : 220

(18) جاكسون 1988، ص : 105

ـ السياق
الوظيفة المرجعية

ـ المرسل	ـ الرسالة	... ـ المرسل إليه.
الوظيفة التعبيرية.	الوظيفة الشعرية	الوظيفة الإفهامية

ـ الاتصال
الوظيفة الانتباهية
ـ الشفرة
الوظيفة الميتالسنية.

ويكمن التوازي في تساوي المتواليات المكونة للنص من حيث المقاطع والنبر والوقفة،، لتتحول المتواليات إلى «وحدات قياس» [19] تنزع «إلى بناء معادلة» [20].

وقد استعار جاكسون مفهوم التوازي من هو بكنس الذي يعرف النظم باعتباره خطابا «يكرر، كليا أو جزئيا، نفس الصورة الصوتية»، [21] ليجعله خاصية مهيمنة على الخطاب الشعري، «ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي : البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية

---

(19) جاكسون 1963، ص : 220

(20) نفسه، ص : 221

(21) نفس الصفحة

وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة». [22] هكذا تتجلى الشاعرية في إدراك الكلمة ليس كبديل عن الشيء المسمى أو كانبثاق للانفعال، وانما بوصفها كلمة، فالكلمات وتركيبتها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي «لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»، [23] ليتم إبعاد مشكل «محيط الخطاب» أو «عالمه» من حقل النظرية الأدبية، فالأدب يحيل على ذاته ولا يتعداها إلى ماهو خارج عنها، ولتبدو مسألة الصدق عبارة عن كيانات خارج لسانية لا تمت بصلة لا إلى الشعرية، ولا إلى اللسانيات أيضا.

---

(22) جاكسون 1988، ص : 108

(23) جاكسون 1977، ص :

اللغة والأسلوب :

يعرف بارت اللغة في كتابة «الدرجة الصفر للكتابة» على أساس اجتماعيتها، هذه الاجتماعية ليست بالاختيار وإنما بالتحديد، ومن ثمة كانت اللغة «ملكية مشاعة للناس لا للكتاب» [24]، فهي تنطوي على كل الابداع الأدبي بالقوة وليس بالفعل «كما السماء والأرض والتقائهما يرسمان للانسان مسكنا مألوفا» [25]. ولذلك كانت اللغة دائما سلبا لانها مجرد «انعكاس بدون اختيار» [26] إنها مثل «طبيعة تمر كلها عبر كلام الكاتب دون أن تعطيه أي شكل» [27] بل دون أن تغذيه. وانطلاقا من هذه المشاعية ينطلق بارت ليدرس سلطوية هذه اللغة من خلال الدرس الافتتاحي بالكوليج دوفرانس، فأن تخاطب، يقول بارت، «ليس أن تتواصل كما نكرر مرارا، وإنما أن تستعبد» [28] (وتذل) ومن ثم كان اللسان فاشيا، لأن الفاشية ليست هي منع القول «وإنما الإرغام على القول». [29]

هكذا تتجلى السلطة مثل سلطة وعبودية (مقصودة) لانه ما أن ينطق بها إلا وتكون في خدمة سلطة معينة.

---

(24) بارت 1972، ص : 11
(25) نفس الصفحة.
(26) نفس الصفحة
(27) بارت 1978، ص : 14
(28)
(29) نفس الصفحة.

أمـا الأسلوب فهو عمل فردي، إنه «صور، دفق، معجم كلها تولد من جسد الكاتب وماضيه، وتصير شيئا فشيئا الآليات نفسها لفنه» [30] إنه «لغة اكتفائية لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب»، [31]. فالأسلوب حسب بارت هو «شيء الكاتب، روعته وسجنه، إنه عزلته» [32]. وعلى أساس من هذا التصور في «الدرجة الصفر للكتابة» ينطلق بارت في مقاله «الأسلوب وصورته» ليطرح السؤالين التالين :

كيف نرى الأسلوب ؟
ماهي الصورة التي تزعجبنا في الأسلوب، أو التي نتمناها ؟

ولـلاجـابـة عن هذين السؤالـين يميز بارت في الأسلوب بين مستويين :

مستوى المعيار والانزياح : حيث يعرف بارت الأسلوب بكونه : «شذوذا عن قاعدة» [33] أو مثل «زيغ عن استعمال عادي» [34] إنه حسب بارت «مسافة» و«اختلاف» [35]

(30) بارت 1972، ص : 12
(31) نفس الصفحة
(32) نفس الصفحة
(33) بارت 1984، ص : 150
(34) ص : 142
(35) ص : 145 ـ 146

مستوى الشكل والمضمون : الذي هو موروث عن البلاغة الكلاسيكية، والذي ما يزال يسود التعليم الأدبي، وقد درس بارت هذه البلاغة باعتبارها :

* تقنية : يعني «فنا» هدفه الأساسي هو الاقناع، وهذه التقنية البلاغية تحتوي خمس مراحل هي :

أ ـ الاختراع Inventio : وهو أن تجد ما تقوله .

ب ـ الترتيب : Dispositio : وهو أن تضع بانتظام وترتيب ما وجدته .

الصياغة Elecutio : وهو أن تضيف المحسنات، وتزين الكلمات

التمثيل Actio : وهو أن تلعب الخطاب بواسطة الحركات مثل ممثل .

الحفظ :. Memoria وهو أن تختزن كل ذلك في الذاكرة .

* تعليما : حيث كانت البلاغة تنتقل من البلاغي إلى تلاميذه وأقربائه، ثم لم تلبث أن انتقلت وبسرعة إلى المؤسسات التقليدية حيث صارت تقدم مثل مادة للامتحانات كلها : حيث تقدم البلاغة نفسها مثل :

أ ـ حقل للملاحظة المستقلة تحدد الظواهر المتجانسة .

ب ـ ترتيب لهذه الظواهر.

ج ـ ميتالغة، أي خطاب لغة الموضوع هي الخطاب .

* خلقا : أي نسقا من القواعد دورها الأساسي هو مراقبة الانزياحات في اللغة الأدبية

* ممارسة اجتماعية : أي تقنية امتيازية تكتسب بالمال، وتساعد الطبقات السائدة على مراقبة قواعد الاختيار مما يضمن تأمين ملكية الكلام.
* ممارسة لعبية : تتكون البلاغة من لعب، محاكاة ساخرة، نكت مدرسية، تلميحات إيروسية، أو فاحشة مما جعلها في نظر بارت «بلاغة سوداء». [36]

وتميز هذه البلاغة بينRes وVorba وتنحصر Res في الابتكار أما Verba فتنحصر في الصياغة، وعلى أساس هذه الصياغة يعرف بارت الأسلوب بأنه «ليس مضمونا، مدلولا، لكنه شكل آخر، دال آخر، وإذا فضلنا لفظة أكثر حيادا، مستوى آخر، ليس هو أبدا الأخير» [37] ففي الأسلوب ليس هناك إلا أشكال و«المدلولات أشكال» [38] وهو ما ذهب إليه ما لا رمي في قوله «إننا لا نصنع الشعر من أفكار وإنما من كلمات».

والأسلوب باعتباره شكلا يفرض تعدد المعنى في النص فلا «يمكننا بعد أن نرى النص مثل إحكام مزدوج لمضمون وشكل، النص ليس مزدوجا ولكنه متعدد، في النص ليس هناك غير أشكال، أو أكثر تحديدا، النص في مجموعه ليست غير تعدد

(36) بارت 1985، ص : 87 ـ 88.
(37) بارت 1984، ص : 143 ـ 144
(38) ص : 144

الأشكال ـ دون مضمون» [39]. وفي هذه التعددية لا يشبه النص فاكهـة تحتـوي على نواة (مشمش، تمر، خوخ...) وتمثـل هذه النـواة : المشعل البروميثيوسي أو الحقيقة الأوديبية، وإنما يشبه النص نسيجا أو بصلا حيث ليس هناك «أي قلب أو نواة أو سر» [40] يجب التنقيب عنه.

وبخلاف بارت، نجد جان كوهن في «بنية اللغة الشعرية» يحصـر اهتـامـه في الانزياح فقط، ساعيا إلى تأسيس شعرية يعرفها بكونها علمية، وبالتالي بنيوية. «لأنها تبحث عن شكل للأشكال، عن عامل مشترك عام للشعر»، [41] وعلمية لانها تهتم بالوصف وتبتعد عن الحكم، إنها شعرية تبتعد عن النظرة العادية والسـاذجـة التي تنظر الى كل محاولة للكشف عن بنية الشعر بمظهر التدنيس لقدسيته، كما تخالف المناهج الأدبية (التي تتناول الأدب من الخـــارج، لأن هذه الأخـــيرة تهتـم بالمـــدلـــول (الايديولـوجيا، السـيرة...) أكثـر من اهتمامها بالدال (اللغة، الوزن، الصورة...) الذي يكون خصوصية الأدب ولذلك انصب اهتـامها على الشاعر أكثر من الشعر، بخلاف الشعرية التي تبحث، باعتبارها نظرية متماسكة، عن الثوابت التي تتعالى على التنوع اللامتناهي للأعمال الفردية.

(39) نفس الصفحة

(40) ص : 150

(41) كوهن 1986، ص : 48

ويتخذ كوهن من الثنائية : معيار/ انزياح، نقطة الانطلاق، معـرفا الأسلوب باعتباره انزياحا بالنسبة الى معيار. ولتحديد الانزياح يرى أن ذلك لا يتم الا بالمقارنة مع النقيض (أي من تحديد المعيار) وهذا المعيار لا يتمثل في اللغة العادية واليومية بل في اللغة العلمية، إذ العالم لا يولي اهتماما للانزياح، ولكن هذا لا يعني أن الانزياح منعدم في لغته، ولكنه قليل جدا. إذ «يدنو من الصفر»، (42) بخلاف الشاعر الذي لا يتحدث كسائر الناس «بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا» (43). وعلى كل شعرية تسعى لأن تكون علمية أن تحدد السمات الحاضرة في كل ما صنف ضمن (الشعر)، والغائبة في كل ما صنف ضمن (النثر).

ولأن الاختلاف بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي، حيث يمكن التمثيل لهذا الاختلاف بخط مستقيم يمثل طرفه الأدنى القـطب النثري الخالي من الانزياح، بينما يمثل طرفه الأعـلى القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح الى أقصى درجـة، ولأنهما يتميزان بكثـرة الانـزياح فإن كوهن يتخذ من الإحصـاء وسيلة إجرائية للقياس مكونا متنا مطردا ومتجانسا يمثـل ثلاثـة عصـور أدبية هامة (الكلاسيكية ـ الرومانسية ـ الـرمـزية) مع إبعاد السريالية من مجال الدراسة لوقوفها وراء الـطلاق الحـاصـل بين الجمهور والشعر وذلك لاعتمادها على التداعيات اللاشعورية وتغريب المعنى.

---

(42) ص : 24

(43) ص : 15

وبعد هذا التعريف بشعرية كوهن يبقى السؤال المطروح : ماهو المفهوم الذي طرحه هذا الباحث للشعر ؟ أو بعبارة أخرى : كيف ينظر كوهن إلى الشعر ؟

إن كوهن يحاول كعملية أولى الإشارة الى الغموض الذي طرأ على هذه اللفظة التي كانت في العصر الكلاسيكي لا تتميز بأي لبس باعتبارها كانت تشير الى القصيدة التي تتميز باستعمال النظم لكنها بعد التطور الذي حصل مع الرومانسية أصبحت اليوم تشير الى عدة استعمالات، إذ انطلقت من الاحساس الجمالي الخاص الذي تفرضه القصيدة لتشمل كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يساهم في إثارة هذا النوع من الاحساس، وهكذا استعملت اللفظة أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم، شعر الرقص...) ثم بعد ذلك في الأشياء الموجودة في الطبيعة (منظر شعري، ليلة شعرية،...) «ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود». (44) ويرى كوهن أنه إذا كان النثر هو «الدرجة الصفر للأسلوب» (45) أو بتعبير بارت «الوسيلة الأكثر اقتصادا في نقل الفكر» ، (46) فإن الشعر هو الأسلوب ذاته ، مؤكدا على أن الانزياح «هو الشرط الضروري لكل

(44) ص : 9

(45) ص : 34-35 .

(46) بارت 1972 ، ص : 33

شعر». [47] إذ يتميز الشعر بضرورة توفر شرطين أساسيين هما:

الأول : وجود الانزياح

الثاني : كثرة الانزياح

مع التأكيد على أنه لا توجد قصيدة منزاحة مائة بالمائة لان الخلخلة الكلية وهم مادام نظام القواعد راسخا ومحميا ، غير أنه يمكن مراوغته ومن ثمة ينشأ الشعر.

وحسب كوهن فالشعر ليس هو النثر يضاف اليه شيء آخر كما هو في معادلة السيد جوردان التي عبر عنها بارت بالشكل التالي :

الشعر = النثر + (أ + ب + ج)

النثر = الشعر - (أ + ب + ج)

وإنما هو مختلف عنه في كل شيء ، فالعلاقة متساوية بين الدال والمدلول في النثر ومختلفة في الشعر، كما أن النثر خطي المسار في حين أن الشعر دائري ، بالاضافة الى أن النثر تقرير والشعر إيحاء، فالشعر بالاجمال هو اللانثر، إن المعادلة الصحيحة حسب كوهن هي :

الشعر ≠ النثر (و) النثر ≠ الشعر

ولذلك كانت ترجمة الشعر غير ممكنة ، لأن الترجمة وكما يقول المثل الايطالي «خيانة» ، لكنها خيانة للنصوص الأدبية فحسب لأن النثر العلمي قابل للترجمة وذلك راجع

---

(47) كوهن 1986 ، ص : 20

بالأساس إلى أن ترجمة المادة ممكنة أما ترجمة الشكل فمستحيلة.
وباعتبار اللغة تقبل التحليل في مستويين : الصوتي والدلالي،
فاننا نجد الشعر يختلف عن النثر على صعيد كلا المستويين :

1 ـ المستوي الصوتي : وفي يدرس كوهن الخلط الساري بين النـظم والشعر في الحلقات العلمية، مؤكدا على أن النظم أداة فعالة في الشعر، مع أنه ليس ضروريا، ولكن هذا لا يعني أنه ليس عديم الجدوى، فيمكن للشعر أن يستغني عن النظم، إلا أن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، مع تأكيده على علاقة النظم بالمعنى وليس بالصوت فقط، ليصبح النظم صورة شبيهة بالصور الأخرى (الاستعارة المجاز، الكناية...) ولا اختلاف بينه وبينها إلا في العناصر التي يستخدمها كل منها، ومن ثمة يخلص ليستعير له تعريف هو بكنس حول تكرار الصورة الصوتية. ليركز تحليله على الوقفة العروضية والقافية.

ففي إطار الوقفة العروضية نجد الشعر يختلف على النثر بنظامه الطباعي، فبعد كل بيت يعود الشاعر الى أول السطر، وهذا البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت، غير أننا نجد الوقفة العروضية تخالف أحيانا كثيرة الوقفة الدلالية معطية الفوز دائما للعروض على المعنى. وهذا يرجع بالأساس الى أنها لا تهتم باتساق الدليلين من أجل تأمين سلامة التواصل، وانما تحاول إضعاف بنيات الخطاب من أجل تشويش الإبلاغ لتكون

ضد تواصل. كما ينظر الى القافية ليس باعتبارها أداة أو وسيلة تابعـة لشيء آخر، بل باعتبارها عاملا مستقلا، صورة تضاف الى غيرها حيث لا تظهر وظيفتها الا في علاقتها بالمعنى، وباعتبارها رجوعا لتناغمات فونتيكية فإنها تحدد جوهر التعارض بين الشعر والنثر.

2 ـ المستوى الدلالي : وفيه يعتبر كوهن اللغة الشعرية درجة وسطى بين النثر العلمي واللغة غير المعقولة، ويضرب أمثلة لهذه الأخيرة ببعض الجمل مثل «الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام بعنف» و«الفيلة تجرها الخيول»، هذه اللامعقولية (أو اللامقبولية بتعبير شومسكي) تكمن في استحالة إسناد المسند الى المسند اليه.

فإذا أخذنا جملة مثل «الانسان ذئب لأخيه الانسان» فإننا نجد المسند (إنسان) لا يلائم المسند إليه (ذئب)، لكن عندما نعيد الجملة الى معيارهـا (الانسـان شرير) فإن هذه المنـافرة ستسترجع ملاءمتها لنجد أنفسنا أمام زمنين :

الزمن الأول : وهو زمن المنافرة حيث يعرض الانزياح «وفيه يحدث خرق النـظام اللغـوي، هنـا نجد أن معقولية اللغة قد أصيبت في الصميم وحدث ما يمكن تسميته بتدمير المعنى» [48]

(48) صالح 1981، ص : 84

الزمن الثاني : وهو زمن الملاءمة حيث يتم تقليص الانحراف الحاصل في الزمن الاول من أجل إعادة المعقولية اللغوية على مستوى الشعر أو مجاز الخلق»[49] وهو ما يسميه كوهن في كتابه «اللغة الرفيعة» بمبدأ النفي الاضافي.

هكذا تبدو الجملة الشعرية، عبر ائتلاف المنافرة، خاطئة موضوعيا و«صحيحة ذاتيا»[50]

(49) نفس الصفحة.
(50) كوهن 1986، ص : 203

التقرير والايحاء :

يميز يالمسليف بين التقـريـر والإيحاء، ونجد، أول حضور لهذين المصطلحين لديه في كتابه «اللغة» حيث يوضح بأن كل لغة تتكون من عبارة ومحتوى، ومضيفا بأن هناك لغة حيث صعيد المحتوى هو نفسه لغة، وهو الآخر يتكون من عبارة ومحتوى. إلا أن هذه اللغة لا توجد، لا في النحو ولا في المعجم، ولذلك ينادي يالمـسليف بأن نضيف إلى النحـــو نحـــوا جديدا يدرس هذه الإيحاءات التي هي لغة تقريرية، يضاف إليها محتوى [51].

هذه المقدمة تطورت في كتابه «تمهيد لنظرية في اللغة» حيث أفـرد لها فصـلا خاصا تحت عنوان «السيميوطيقات الايحائية والسيميوطيقـات الاصطناعية»، ويعرف يالمسليف السيميوطيقا التقريرية بأنها سيميوطيقا لا يعتبر أي صعيد منها سيميوطيقا. أما السيميوطيقا الايحائية فهي سيميوطيقا حيث صعيد العبارة هو سيميو طيقا. بينما السيميوطيقا الاصطناعية تعتبر سيميوطيقا حيث صعيد المحتوى هو سيميو طيقا. ولكن يالمسليف يتخلى عن هذا التمييز بين السيميوطيقـــا الايحـائية والسيميو طيقـا الاصطناعية على أساس العبارة والمحتوى لأنهما مصطلحان لا يعرفان إلا بالتناقض ولا يملكان أي قيمة إجرائية. ولذلك يعتبر يالمسليف هذا التعريف على أساسي العبارة والمحتوى تعريفا مؤقتا ليميز بينهما على أساس آخر.

(51) يالمسليف 1966، ص : 180

فالسيميوطيقا الايحائية والسيميوطيقا الاصطناعية يمكن التمييز بينهما على أساس العلمية واللاعلمية ... فالسيميوطيقا الايحائية هي سيميوطيقا لا علمية حيث هناك واحد أو أكثر من الأصعدة يعتبر سيميوطيقا (ت)، أما السيميوطييقا الاصطناعية فهي سيميوطيقا علمية حيث هناك واحد أو أكثر من الأصعدة يعتبر سيميوطيقا (ت).

ويقصد يالمسليف بالعلمية الاجراء، ويعرف بكونه «مثل وصف في توافق مع مبدأ التجريبية» [52].

ويختم يالمسليف كلامه عن الايحاء بكونه جد مهم وإيجابي لكل من الدراسات التقريرية والاصطناعية، بل إنه جد ضروري بالنسبة لهذه الأخيرة من أجل استمرار تحليل موضوعاتها النهائية.

أما بارت فهو يوصي بعدم الخلط بين الايحاء من جهة وبين تداعي الأفكار من جهة ثانية، إذ إن هذه الأخيرة تعود إلى نسق ذات «وتلك هي التحام مرتبط بالنص، بالنصوص، أو أيضا إذا أردنا هي تداع مكتشف من طرف النص ـ الذات في داخل نسقه الخاص» [53]. ويجمل بارت خواص الايحاء في النقط التالية :

(52) يالمسليف 1971، ص : 46

(53) بارت 1976، ص : 46

- معان ليست في النحو ولا في معجم اللغة المكتوب بها النص.
- تكاثر المعنى وانتشاره.
- ضبابية المدلولات.
- شفرة لن تتأسس ثانية.
- ضجيج وتشويش مقصودين.
- لعب يعطي للنص نوعا من البراءة.

وينظر بارت إلى البلاغة باعتبارها الحقل «الإيحائي للغة» [54] الذي يحول التعبير اللغوي بواسطة المحسنات «من صورة إلى صورة» [55] ليؤسس مفهوم الأدب، موضحا الكيفية التي تنبني بها الاستعارة كموحى استبدالي، حيث إن استعارة مثل «مسافرة ليل» = الشيخوخة، هذه السلسلة الدلالية تتخذ طريقة دا1 (/ مسافرة ليل /) = مد 2 («مسافرة ليل») = مد أ («الشيخوخة») = دا ب (/الشيخوخة/)، فالتحول الايحائي يجعل دا 1 = مد ب

وإذا كان الايحاء بلاغة، صورة، فإن التقرير - حسب بارت - يتعلق بالحقيقة، وهو «لا يملك أي قيمة إلا ضمن حقل الحقيقة» [56] إنه «إحالة الدليل دا / مد على حقيقة العالم» التي يرفضها بارت كرؤية، إذ على القارىء ألا يرى الحقيقة بل كما يقول كافكا «أن يكونها»، ليتأسس النص كلذة، فاللذة هي

(54) بارت 1985، ص : 165
(55) نفسه، ص : 94
(56) بارت 1975، ص : 71

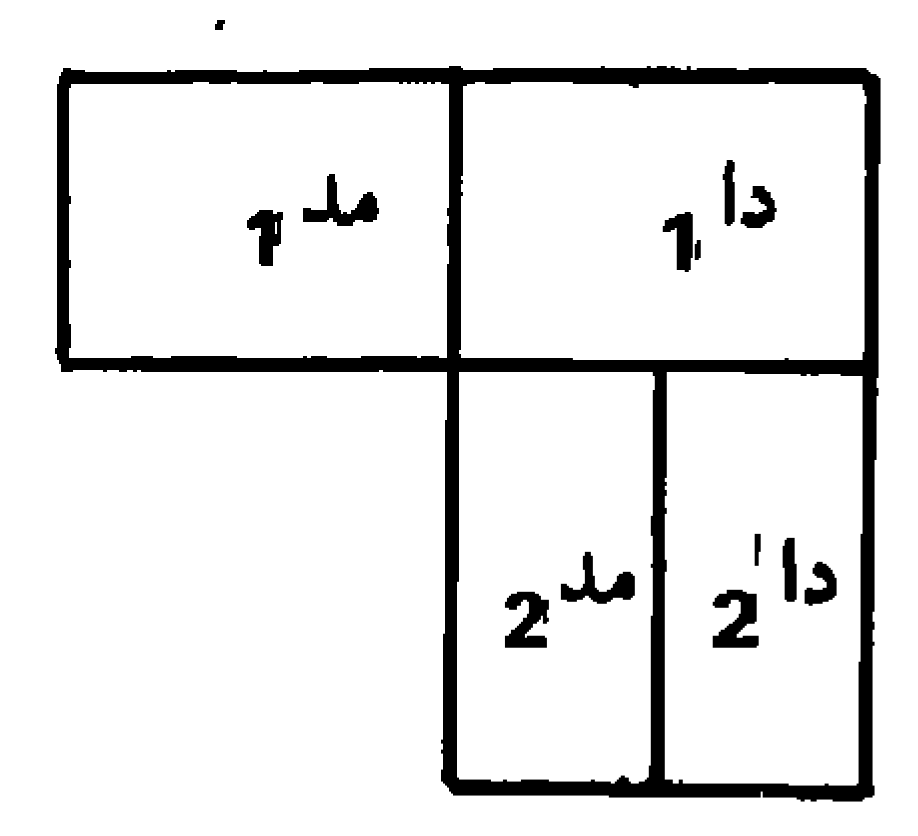
الحقيقة الوحيدة التي تضمن حقيقة النص الأدبي وتفتحه على التعدد الذي يجعل النص غير معترض على المعنى الذي يعطيه له القارىء، وذلك لأن النص «يؤسس الالتباس، لا المعنى»، (57) ولأن «كل استعارة [في النص] هي علامة بدونه قرار». (58)

أما جيرار جنيت فهو يعتبر الايحاء «دلالة تضاف إلى دلالة أخرى دون أن تطردها»، (59) هكذا فإننا حين نصف الحب بأنه شعلة فهذا يعني أن الرسالة تشير إلى نفسها بقولها : أنا شعر، ليتضح أن المعنى الثاني (شعر) لا يطرد المعنى الأول (حب)، فالشعلة تقرر الحب في نفس الوقت الذي توحي فيه بالشعر.

إن الايحاء صورة، وكل صورة هي «تمثيل لعلاقة بين شيئين»، (60) كما أن الايحاء هو علاقة بين تقريرين على الأقل، إذ تجتمع مجموعة من التقريرات (على الأقل إثنين) لتكون موحى واحد. هكذا تبدو الصور البيانية مشتركة مع الإيحاء في نفس التعريف، فالاستعارة هي «أن نسند إلى الدال مدلولا ثانويا تربطه بالمدلول الأول المشابهة»، (61) أما الكناية فهي «انتقال من تمثيل إلى ثمتيل آخر يرتبط محتواه بعلاقة تتجاور مع التمثيل المحظى»، (62) ويمكن أن نلخص هذه الصور البيانية بإعطائها شكل الايحاء :

---

(57) بارت 1966، ص : 59
(58) نفسه، ص : 78
(59) جنيت 1969، ص : 141
(61) نفسه، ص : 21
(62) ص : 45



وهو ما يتجلى من خلال الاستعارة (ذكر كل [مد 1] وإرادة كل [مد 2])، والمجاز المرسل (ذكر كل [مد 1] وإرادة جزء [مد 2] أو (ذكر جزء [مد 1] وإرادة كل [مد 2])، والكناية (ذكر جزء [مد 1] وإرادة جزء [مد 2]).

IV
حوار مع شخص سلطوي

ـ لكنني لحد الآن لم استوعب بعد العلاقة التي تربط هذه الثنائيات بالنص أو السلطة ؟

ـ أوافقك على هذه الملاحظة الدقيقة، فعلاقة هذه الثنائيات بالسلطة تبقى جد مبهة (ولكنها على أية حال موجودة)، وذلك راجع لطبيعة هذا الموضوع المعقدة و الشائكة، فليس من السهل إبراز (وتحليل) الطابع السلطوي لكل ما يحيط بنا، لأنه في بعض المواضع (والمواضيع) يجب أن تكون عملية التفكيك أكثر اتساعا، يجب أن نستعين أحيانا بمبكر للصورة أكبر مما نتصور حتى نعرف الدقائق والأسرار التي تختفي وراء هذه الثنائيات.

ـ وماهو الغرض الذي ترمي إليه من خلال هذا العمل ؟

ـ الغرض واضح كالشمس، وهو القضاء على الصورة المشوهة والمضببة التي يمتلكها عامة الناس عن السلطة والتي يقع ضحيتها حتى المثقفون أنفسهم. فالحديث عن السلطة كان دائما (وما يزال) ينصب على جهاز الدولة (وزراء، رؤساء، ولاة، قواد...) بينما تتجاوز السلطة هذا المجال الظاهر لتختبيء في كل الأمكنة، ولذلك يجب قلب التصور الساذج الذي ينحدر من أعلى إلى أسفل لنصعد من الأسفل إلى الأعلى، يجب الاهتمام بالخطاب بدل الاهتمام بالدولة وأجهزتها. فداخل هذا العالم المسمى «نصا» تمارس أعتى السلط وأخطرها على الاطلاق.

ـ إذا كان هذا هو غرضك فعليك تحديد زمان ومكان السلطة التي ستتحدث عنها.

ـ هذا فهم خاطىء للسلطة، فالسلطة لا تعلق بزمان دون آخر، كما أنها لا تتعلق باللحظة الراهنة، وإنما تمتد منذ وجود الانسان. إنها تأتينا من خلال تاريخنا الطويل محملة بكل أشكال القمع والمـراوغـة، فالسلطة هي ذاتها في كل زمان ومكان، إنها سلطة تمارس إلا أنها تغير في صورتها حتى لا يفتضح أمرها، السلطة متعلقة بلا شعورنا، موجودة بوجودنا ولا يمكننا أن نتصور مجتمعا بلا سلطة، أو خطابا تغيب عنه السلطة، أو زمانا يخلو من شبح السلطة، وذلك لأننا لا يمكننا إلغاؤها بل كل ما نستطيع القيام به هو فضحها والكف عن مغازلتها.

ـ ولم لا تنادي بإلغائها وتستريح منها ؟

ـ لسبب بسيط جدا وهو أن السلطة لا يمكن إلغاؤها مطلقا، فهي موجـودة أردنـا ذلك أم أبيناه، إن وجودها خـارج عن إرادتنا، مستقـل عن قبضتنا، وحتى إن حاربناها فهي ستظهر بشكل جديد، وعن طريق خطاب جديد... ولو استطعنا إلغائها نهائيا (وهذا مستحيل) فسيفقدنا ذلك كثيرا من لذات الأدب، إذ بدون صراع «بـدون تنـاقض، لاوجود لمجموع منسق من المفاهيم، ولا وجـود لمجمـوع منسق من الدلائل، وتصبح العلاقة بين المفهوم

والدليل آلية، ويقف سير الأحداث، ويموت الوعي بالواقع». ولهذا أدعو فقط إلى فضح اللعبة السلطوية حتى نفهم الخطاب السلطوي بشكل أوضح ولا نسقط في فخ الإنتاج لصالح السلطة أو نتحول الى مستهلكين. ميشرين أيضا إلى ضرورة الكف عن النـظر إلى السلطة في جانبهـا القمعي وإنما يجب الأخذ بعين الاعتبار جانبها الانتاجي، وأقصد بهذا الجانب ليس ما تنتجه السلطة من المشـوهـات، بل ما ينتجـه النص في صراعـه مع السلطة. فعبر هذا الصراع يوجد النص كنص وليس كأثر. ولهذا أراني مضطرا من جديد إلى الرجوع إلى مفهوم النص.

ـ لقد قلت بأن النصر هو ممارسة دالة، تناص، تدليـ...

ـ عفوا عن هذه المقاطعة فليس هذا ما قصدت إليه وإنما أريد الانطلاق من مفهوم بسيط وأكثر فعالية، مفهوم يمكن اعتباره أصل انبثاق هذه المفاهيم جميعا.

ـ لن تقول لي بأن النص هو النص.

ـ بالطبع لا، فمثل هذا التعريف هو ذو طبيعة سلطوية مثل تلك التي تحدثنـا عنهـا مع غولـد شليغر وسميناها بانعدام الاثبات الدلالي. فالنص هو النص تعريف يطلقه من يتلافى الدخول في جدل منـطقي قد يظهـر فراغ خطابـه من الإثبـات الدلالي،

فالـطرح الثيولـوجي هو خصـوصية من خصوصيات الخطاب السلطوي، الذي لا يهدف إلى الإبلاغ بقدر ما يهدف إلى خلق صيغة اللبس لدى المتلقي، إن التعريف الذي نقدمه مبدئيا هو «النص كلام».

ـ هذا تعريف يمكن أن يعرفه حتى السيد جوردان.

ـ لو كنت مكـانـك لما تسرعت إلى إطلاق مثل هذه الأحكام التقويمية فالأمور ليست بمثل هذه البساطة فما نريده من وراء هذا الطرح هو الانطلاق من الثنائية السوسورية لسان / كلام، وذلك لإيضاح أن سوسور قد ساعدنا كثيرا في معرفة خصائص الخطاب، مظهرا أن اللغة ليست ذات طبيعة بريئة فما أن ننطق بكلمة حتى نصبح في خدمة سلطة معينة، ومن ثم ليس أمامنا سوى الصمت أو الهروب فالصمت عندما يكون اختيارا (وليس مفـروضـا) يعـبر من موقف يتمثـل في عدم الـرغبـة في لعب «الغميضـة» السلطوية، إذ إن الخـطاب إما أن يكون «مع» أو «ضد»، فإن لم يستطع الحياد (ولا وجود لمنزلة بين المنزلتين) يبقى الصمت هو الحل ومن هنا كان صمت الكثير من أدباء الاتحاد السوفياتي تجاه الرقابة البوليسية التي أقامها جدانوف متمثلة في «جمـاعـة الثقـافة البروليتارية»، وتاركين المجال فارغا لصوت المؤسسة الستالينية للتعبير بكل طلاقة، وهنا نكون بالطبع أمام أزمـة هذه الأزمـة لا تكمن فقط في تكـرار الأشكال القديمة

والمبتذلة وإنما أيضا هي فشل الكاتب في إيجاد لغته نظرا لانفصال العلاقة بينه وبين الواقع ومن هنا يأتي حسه المأساوي بالوجود الذي قد ينتهي بالانتحار (ولنا في الشاعر خليل الحاوي مثالا على ذلك).

أما الهروب فقد يكون هروبا في المكان (اللجوء السياسي)، وقد يكون هروبا في الفضاء اللغوي بواسطة مجموعة من الحيل والمراوغات حتى لا يسقط في مجال الاستعمال العادي والسلطوي للغة. فالأدب يهرب من الامتلاك والاستهلاك، هذا الهروب هو الخدش الذي يصيب اللغة في الصميم والذي نطلق عليه نصا أو كتابا أو أدبا أو أسلوبا أو انزياحا أو إيحاء ...

ـ على هذا الأساس فالنص يتأسس من خلال هذا الهروب.

ـ إن علاقة النص بالسلطة كانت (ولازالت) في أغلب الأحيان دموية. إذ إن النص يهدف إلى ذاته (أي الأدبية)، بينما تهدف السلطة إلى جعله قطعة منها فهي تدعو إلى التعبير بصدق وأمانة عن إرادة الأفراد في حين أنها ذاتها لا تعرف الصدق إطلاقا. إنها تريد أن تجعل من الأدب «مرآة» حتى تمرر عبره مجموعة من الوقائع الزائفة على أساس أنها حقيقة مثلما تقوم بذلك وسائل الاعلام (التلفزة، الصحف، المجلات...)، وأجهزة التربية (المدرسة ـ الجامعة، الكتب المدرسية...) وغير ذلك من الوسائل

العـديدة. لكن الأدب يتـأسس مثـل «مفاجأة» مثل «تكسير للمرآة»، فمن طبيعة السلطة دائما الدعوة للخضوع للمقنن، بينما يتـأسس النص مثـل حرية تكتسب ضد القيود المؤسسـاتية، وكاستقلال عن الأعراف اللغوية المتداولة سواء على مستوى الأشكال أو المضامين، فإذا كانت اللغة «تعبر» فان شكل النص لا يبرز وإنما «يفضح».

ـ هذا الفضح يجب إذن أن ينطلق من فضح السياسة كخطوة أولى.

ـ لقد دفعتني إلى الحديث عن موضوع كنت أتحاشى تناوله، فقد أوضحت في المقدمة أن السياسة ليست هي السلطة ولكنها تبقى مع ذلك الوجه الظاهر لها. هذه السياسة لا يمكن الدخول معها في حوار ولا في عراك، إذ إن محاربتها وجها لوجه هو عمل طائش لأنه لا يمكن القيام بذلك إلا من خلال صراع دموي، عنيف لا يمكن كسبه بسهولة، وفي أغلب الأحيان محكوم عليه بالفشل، لأن السياسة تملك أدوات دفاعية عديدة تجعلها تكسب الصراع (البـوليس، الجنـد، السـلاح، المـال، الخبث، النفـاق، المنـع، المصادرة...)، ولذلك فما يجب القيام به هو تحويل شكل النص ؛ وتفجير الذات، وزعزعة الثوابت، وخلخلة الترتيب وهذا يؤدي بطريقة آلية لتحويل العالم، إن الثورة الحقيقية، الثورة الناجحة هي التي تغير في اللغة، أما الثورة التي تستبدل حكومة بأخرى

فهي تغير في صورة السياسة فقط وليس في جوهرها، وهي بذلك تحافظ عليها، ويمكننا ملاحظة ذلك مباشرة في كثير من التغيرات العالمية التي لم تصب اللغة بأي تغير يذكر. وكمثال فاللغة العربية قد شهدت قيام دول وسقوط أخرى لكن اللغة بقيت هي هي، وبناء عليه فنحن لا نعرف التطور بل مازلنا شدودين الى القرن الثاني بحبال وطيدة ويمكن للبنيويين أن يأخذوا عنا درسا جيدا في «السانكرونية»

ـ تريد أن تقول بأن السياسة هي آخر ما يجب أن يحارب.

ـ هو ذاك، فالمرء سيجد نفسه قد تغلب على السياسة وأزاحها من طريقة دون الدخول معها في صراع وذلك عن طريق زعزعة الثوابث الشكلية (والأدبية) التي تحاول السياسة إثباتها.

ـ هكذا يهرب اللسان من السلطة ليلتحق بالنص.

ـ عفوا فهناك مغالطة في هذا الطرح، فاللسان لا يتميز بأي طابع نصي بل بطابع سلطوي محض، وهو يلعب الدور السلطوي المناط به باعتباره تشريعا، قانونا، سننا يفرض على المتكلم الخضوع له انطلاقا من القواعد المورفو ـ تركيبية الموجودة مسبقا (الجاهزة)، وهذه السلطة يمكن أن تظهر إذا طرحنا السؤال التالي : ما الغرض من كل هذه القواعد ؟ هل هو الربط بين المتكلم والمخاطب أم جعل الثاني تحت سيطرة الأول، أم جعلهما معا تحت سيطرة ذات مسكوت عنها (خفية) ؟

فالكـل يعـرف الـلابـراءة التي يتسم بها اللسـان، وكذا السيطرة الفاشية التي يخضع لها المتكلمين، والأدوات التي يحافظ بها على قداسة اللسان إذ المؤسسة دائما موجودة لحماية اللسان باعتبار انها تحتكر كل حقوق ملكيته الخاصة والعامة. هذه الحماية ليست خوفا على اللسان بل خوفا على مصالحها، فلها وحدها الحق في تغييره، وليس للفرد الحق في تغييره في معزل عن نوع من العقد الاجتماعي. ويشير سوسور إلى أن الجمهور لا يمكنه أن يناقش اللسان حتى لو أصبح أكثر شعورا ووعيا مما كان عليه. وقد اظهرت اعتباطية الدليل حقيقة اللسان التي تكمن في انه من صنع جماعة (قلة) حاكمة (مسيطرة) هي التي حددته دون اعتماد أسس موضوعية، وهي باعتبارها مالكة الوعي لامتلاكها لوسـائل الإنتاج، قد اعطت نفسها الحق في خلقه وبالتالي في تعيين من يفسره. ويبقى اللسان مع ذلك من أخطر الطقوس التي تخلقها المؤسسة إذ إن أوامر الحقوق وقوانينه، وإشارات الملاحة، وقانون السير، والآداب العسكرية وغيرها، لا تشمل إلا عددا محصـورا من الأفـراد وخـلال فترة معينـة، وعلى خلاف ذلك فاللسان يشارك فيه كل فرد وفي كل اللحظات. هكذا يتضح أن اللسان هو أقوى قوة تتوفر عليها سلطة [قمعية، مسيطرة]، إنه أقوى من العنف ذاته، فعن طريق استعماله (والخضوع له) نكون قد اعترفنا ضمنيا بمشروعية هذه السلطة. وكما يقول بورديو فطقوس المؤسسة (التي هي هنا اللسان) لا تحكم إلا بمساعدة

من تحكمهم. وهكذا تمارس السلطة عملية الاخضاع (للقول) والمراقبة حتى لا تؤخذ على حين غرة، ولذلك يكون اللسان أقل عرضة لصولة المبادرات الثورية، وتتضمن هذه المراقبة أيضا عملية احتكار تتمثل في جعل اللغة غير المتداولة لغة متداولة. ونعطي مثالا من اللغة الشعرية التي تعرف بأنها «قول مخرج غير مخرج العادة»، هذه الخاصية الانزياحية للغة الشعرية تحاربها السلطة عن طريق السماح لها بالتداول بل والمساعدة على رواج هذه اللغة حتى تتحول إلى معيار يستهلك (ويمتص) كل القدرات الهروبية والإبداعية للغة.

إن اللغة الشعرية تحاول قدر المستطاع إبداع مستويات غير موجودة في اللسان إلا أن المؤسسة تحاول دائما ان لا تترك لها هذه الحرية بل تتبنى هذه الانزياحات (أحيانا) وتكسيها بغطائها ثم تنشرها بعد ذلك وكأنها بريئة، ومن هنا تحاول اللغة الشعرية من جديد الهروب عن طريق خلق أشكال جديدة. هكذا يتضح لنا بأن اللغة الشعرية هي مجال الجديد وإذا لم يكن هناك جديد فليس هناك لغة يمكن تسميتها «شعرية»، وكدليل على خطورة هذا التحول الذي تتسم به اللغة الشعرية هو أن المؤسسة ذاتها تتدخل في أعلى مستوياتها (السلطان ـ الملك ـ الرئيس..) من أجل إيقاف هذا الزحف المباغت الذي يهدد كيانها. ولنا في ثقافتنا العربية أمثلة عديدة على ذلك مثل دعوة المهدي لبشار بن برد بالتزام الشكل القديم للغزل العربي وكذلك دعوة الرشيد لأبي نواس بالرجوع إلى أصول المقدمة الطللية.

ـ إنك تناقض نفسك، فتارة تقول إن السلطة هي منع الكلام وتارة أخرى تقول إنها الإرغام على القول.

ـ كلنا يعرف بأن السلطة تخلق مجموعة من الناس يتحدثون باسمها ويعبرون عن أقوالها، والمؤلف واحد من هذه الأدوات السلطوية، وهي تكافىء باحسان كل من يخلص لها، وإذا ما تراجع شخص من أعوانها عن التحدث باسمها فإن عقابه يكون شديدا. وكمثال فالرشيد قد أجبر أبا العتاهية على الرجوع الى التغزل بالخلافة ومغازلتها بعد أن زهد هذا الأخير في الدنيا والناس. ويتضح هذا الإرغام أيضا في مجموعة القواعد التي يخضع لها المتكلم مثل عدم مخاطبة المتلقي (إذا كان عالي الجاه) بما لا يرضيه، وكذلك استعمال صيغ التعظيم وكمثال ما جرى بين جرير وعبد الملك حين قال جرير هاجيا رهط الأخطل :

هذا ابن عمي في دمشق خليفة * لو شئت ساقكم إلي قطينا

فما كان من عبد الملك إلا أن أجاب بأن جريرا لم يجعله إلا شرطيا ولو قال «لو شاء ساقكم الى قطينا»، لساقهم على بكرة أبيهم إليه.

وقد أشار كل من بارت وأيضا فوكو الى سلسلة هذه الإرغامات وجوهرها. لكن الخطاب إذا ما تجاوز كل الحدود ولم تستطع السلطة إرضاءه لا بالترغيب ولا بالترهيب فيكون الإسكات هو آخر ما تلجأ إليه وذلك عن طريق المنع والتصفيات الجسدية (السجن، المصادرة، الرقابة، الاغتيال...).

ـ وماذا عن الايحاء ؟

ـ إن الايحاء هو مستوى جد خطير، وذلك لأنه ينافس السياسة في الـوظيفـة، فالسياسة تحاول قدر المستطاع أن تخلق خطابا ملتبسا يتم تفسيره بطرق متعددة، ويفهمه كل واحد حسب هواه، هكـذا تمارس السياسـة فعـل التدجيل (من الناحية الفعلية) والكهنوت (من الناحية القولية)، وهي تمارس هذا الالتباس ليس لغـرض جمالي وإنـما لغرض احتكاري (الامتلاك)، بينما يقوم النص بهذا العمـل لغـرض مجاني هو الجمالية وهو بذلك يشبه العملية الجنسية التي لا تهدف إلى الإنجاب، ولهذا يرفض النص حق الملكية الخـاصـة (مـوت المؤلف) ليعطي للمتلقي إمكانية للتـواجد والانتاج (وليس للاستهلاك). هذا الإنتاج يبدو من خلال القراءة المتعددة التي يسمح بها النص، ليرسم كل شخص النص على صورته تاركا بصماته على امتداد الصفحات والفقرات والكلمات، وممارسا افتضاض المعنى عن طريق تكسير سيطرة المتكلم باعتباره الوحيد الذي يدرك معنى النص. وهذا العمل الـذي يقـوم به القـارىء والذي يسمح به النص في إيحائيته، يناقض السياسة التي ترفض هذا الخروج، فأية قراءة للخطاب يجب أن تتم ليس انـطلاقا من المتلقي وانما من ذات المرسل، فالمرسل في الخطاب السياسي دائم الحضور، ووحده الذي يمتلك المعنى الحقيقي (والقـانـوني والمؤسسي) للغتـه باعتباره يمتلك المعرفة (ووسائل الإنتاج عموما).

ـ بعد كل هذا هل مازال عندك ما تضيفه ؟

ـ إن القول رغبة ولا أنتهي من الرغبة في كتابة الرغبة.

ـ ولكن الرغبة تتسم باللانهائية.

ـ إنني أحبذ هذه الرغبة وأدعوها، فعلى النص أن يرسم لا نهائية العالم، لا نهائية الإبداع، لا نهائية اللغة، لا نهائية الرغبة.

ـ هذه تعتبر فوضى.

ـ إن الأدب هو فوضوية الأدلة، وعندما أقول فوضوية فليس بالمعنى الأخلاقي وإنما بمعناها السياسي الذي هو الحرية.

ـ ولكننا نعاقب الفوضى.

ـ الآن عرفت أنك رجل سلطة.

قائمـــة المراجـــع

ا ـ باللغة العربية :

ـ إيرليخ (فيكتور) 1989 : الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، ضمن «الحوار الأكاديمي والجامعي»، العدد 9 ـ 10، البيضاء 1989.

ـ بارت (رولان) 1986 : في الأدب، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ضمن «درس السيميولوجيا»، دار توبقال، البيضاء 1986.

ـ بورديو (بيير) 1986 : الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، البيضاء 1986.

ـ جاكسـون (رومان) 1988 : التوازي، ترجمة محمد الولي (و) مبارك حنون، ضمن «قضايا الشعرية»، دار توبقال البيضاء 1988.

ـ الخطيب (إبراهيم) 1982 : نصوص الشكلانيين الروس، جمع تودوروف وترجمة الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، البيضاء 1982.

ـ دولوز (جيل) 1987 : المعرفة والسلطة : مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1987.

ـ صالح (هاشم) 1981 : حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين : تودوروف ـ كوهن ـ جنيت، ضمن «مـواقف»، العـدد 41 ـ 42، بيروت 1981.

ـ غولـد شليغر (آلن) **1987** : نحو سيمياء الخطاب السلطوي، ترجمة مصطفى كمال، ضمن «بيت الحكمة، العدد الخامس، السنة الثانية، البيضاء 1987.

ـ غيرو (بيير) **1984** : السيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، سلسلة «زدني علما»، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس 1984.

ـ فوكو (ميشيل) **1981** : المثقفون والسلطة، ترجمة سعيد علوش، ضمن «الزمان المغربي»، العدد 8، الرباط 1981.

1984 : نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت 1984.

1986 : لا لسيطرة الجنس، ترجمة مصطفى كمال، ضمن «بيت الحكمة»، العدد الأول، السنة الأولى، البيضاء 1986.

ـ كوهن (جان) **1986** : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي (و) محمد العمري، دار توبقال، البيضاء 1986.

ـ كيروزيل (إديث) **1986** : عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، عيون المقالات، دار قرطبة، البيضاء 1986.

ـ ليفي (هنـري) **1984** : نسق فوكو، ترجمة محمد سبيلا، ضمن «نظام الخطاب»، دار التنوير، بيروت 1984.

- مورو (فرانسوا) 1989 : البلاغة : المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي (و) عائشة جرير، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء 1989.

II باللغة الفرنسية

- **Barthes (Roland) 1966 :** Critique et verité, Coll «Tel quel», ed «Seuil», Paris 1966.

1972 : Le degré Zéro de L'écriture, Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1972.

1975 : Barthes par Barthe, Coll «Ecrivains de toujours», ed «Seuil», Paris 1975.

1976 : S/Z, Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1976.

1978 : Leçon, ed «Seuil», Paris 1978.

1981 : Essais Critiques, Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1981.

1984 : Le Bruissement de la langue, ed «Seuil», Paris 1984.

1985 : L'aventure semiologique, ed «Seuil», Paris 1985.

— **Benviniste (Emile) 1966 :** Problèmes de linguistique générale, Tome I, ed «Gallimard», Paris 1966.

— **Bodel (Remo) 1986 :** Foucault ; Pouvoir-politique et maitrise, in «critique» 471-472, Aout-Sept 1986.

— **Calvet (Jean-Louis) 1973 :** Roland Barthes : un regard politique sur le signe, ed «Payot», Paris 1973

— **Fages (Jean Baptis te) 1979 :** Comprendre Barthes, Coll «Pensée», ed «Pivat», Paris 1979

— **Genette (Gerard) 1969 :** Figures II, Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1969.

1982 : Palimpsestes, Coll «Poetique», ed «Seuil», Paris 1982.

1983 : Transtextualité, in «Magazine litteraire», n° 192, 1983.

1987 : Seuils, Coll «Poetique», ed «Seuil», Paris 1987.

— **Hjelmslev (Louis) 1966 :** Le langage, Coll «arguments», ed «Minuit», Paris 1966.

1971 : Prolégomène a une théorie du langage, Coll «argument», ed «Minuit», Paris 1971.

— **Houdebine (Jean-Louis) 1986 :** Première approche à la notion du texte, in «Tel Quel: Théorie d'ensemble», Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1968.

— **Kristeva (Julia) 1968 :** La semiologie science de la critique ou / et critique de la science, in «Tel Quel : Théorie d'ensemble», Voir Houdebine.

1969 : Semiotiké : recherche pour une sèmanalyse, Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1969.

1971 : La semiologie, in «Encyclopeadia universalis, Tome XIV, 1971.

1975 : La pratique signifiante et la mode de production, in «La traversée des signes», Coll «Tel Quel», ed «Seuil», Paris 1975.

— **Saussure (Ferdinand de) 1969 :** Cours de linguistique générale, ed «Payot», 1969.

— **Sollers (Philippe) 1968 :** Niveaux Sémantique d'un texte moderne, in «Tel Quel : théorie d'ensemble», Voir Houdebine.

— **Todorov (Tzevtan) 1972 :** Dictionnaire encyclopedique des scince du langage, Coll «Points», ed «Seuil», Paris 1972.

كشاف المصطلحات

نبر	Accent
تلميح	Allusion
تضاد	Ambivalence
أناغرام	Anagramme
طباق	Antonymie
حبسة	Aphasie
مقاربة	Approche
جامع النص	Architexte
تداعي الأفكار	Association d'idées
مناداة	Blasson
سلسلة	Chaine
استشهاد	Citation
تأليف	Combinaison
سفرة	Code
وظيفة إفهامية	Conative (Fonction)
موحي	Connotateur
إيحاء	Connotation
اتصال	Contact
محتوى	Contenu
سياق	Contexte
تقرير	Denotation
مرسل إليه	Destinataire
مرسل	Destinateur
تحديد	Determination
حوار	Dialogue
اختلاف	Difference
خطاب	Discours
ترتيب	Disposition
مسافة	Distance
انزياح	Ecart
مستكتب	Ecrivant
كتابة	Ecriture
صياغة	Elocution
ملفوظ	Enoncé
تلفظ	Enonciation
ما فوق النص	Epitexte
تعادل	Equivalence
تفضيء	Espacement
عبارة	Expression
وظيفة تعبيرية	Expression (Fonction)
محسن	Figure
نص مولد	Genotexte
نص أسفل	Hupotexte
نص أعلى	Hypertexte
إيديولوجيم	Idiologème
صورة	Image
وظيفة انفعالية	Imotive (Fonction)
منافرة	Impertinense
وسطي	Intermédiaire
بي - شخصية	Intersubjectivité
تناص	Intertextualité
لغة	Langage
لسان	Langue
تقريضي	Laudative
أدبية	Litterarité
كتاب	Livre
رسالة	Message
لغة واصفة	Metalangage
وظيفة ميتالسنية	Metalinguistique F.
استعارة	Metaphore

Ecrivain	كاتب
Ecrivance	استكتاب
Metrique	عروضي
Norme	معيار
Objet (Langue)	لغة ـ موضوع
œuvre	أثر
Paradigmatique	استبدالي
Paragramme	براغرام
Parallelisme	التوازي
Paragrammatisme	براغراماتية
Paratexte	نص نظير
Partielle	جزئي
Parole	كلام
Pausse	وقفة
Peritexte	ما حول النص
Pertinence	ملاءمة
Phatique (Fonction)	وظيفة انتباهية
Plagiat	سرقة
Poetique	شعرية
Poetique (Fonction)	وظيفة شعرية
Poeticité	شاعرية
Pouvoir	سلطة
Productivité	إنتاجية
Refferentielle (Fonction)	وظيفة مرجعية
Rhétorique	بلاغة
Metatexte	ماوراء النص
Metre	وزن
Rime	قافية
Scripteur	ناسخ
Selection	اختيار
Semanalyse	سيميولوجيا تحليلية
Sesmiologie	سيميولوجيا
Semiotique	سيميوطيقا
Signe	دليل
Signifiance	تدليل
Signifiant	دال
Signifiante (Pratique)	ممارسة دالة
Signifié	مدلول
Sequence	متوالية
Structuration	بنينة
Structure	بنية
Style	أسلوب
Syllabe	مقطع
Synecdoque	مجاز مرسل
Syntagmatique	تركيبي
Transtexte	عبر النص
Texte	نص
Textuelle (Histoire)	التاريخ النصي
Traversée	اختراقية

فهـــرس الموضـــوعات



159 مكرر، شارع يعقوب المنصور
الـدار البـيـضـاء

25.95.04
25.98.13